Ter Borch

RAOUL ȘORBAN

Ter Borch

EDITURA
MERIDIANE
BUCUREȘTI,
1985

Clarissimae amicae Eva qui docuit
me amare Ter-Borcham.
Suaviter.
Praeclaro amico Jan Aler qui docuit me
Hollandiae animam profundior cognoscere.
Amicaliter.

R.Ş.

De la o vreme încoace în pictura lui Gerard Ter Borch se fac din ce în ce mai vizibile anumite lucruri ce nu fuseseră observate pînă în secolul al XIX-lea, mai exact pînă în perioada care începe odată cu arta modernă.

Încercarea de a pune pe cititori în legătură cu istoria aparte a acestei picturi va dezvălui în mod necesar faptul că arta diverselor timpuri şi locuri nu se defineşte neapărat printr-un singur aspect şi nici nu urmează o singură direcţie de semnificaţii.

Tablourile lui Gerard Ter Borch ni se par astăzi revelatorii mai puţin prin conţinut, cît mai ales prin substanţă cromatică, prin configuraţie materială, care — ignorînd semnificaţia unor subiecte — evocă, în chiar structura lor, dinamica unei alte realităţi. Lipsite de prioritatea suportului lor iniţial, aceste tablouri intră într-un nou context, care — departe de a le anula — le înalţă semnificaţia în ordinea unei valori mai generale. O asemenea mutaţie în cazul lui Ter Borch devenise posibilă datorită capacităţii operei sale de a transcende limitele artei burgheze şi de a-şi impune «adevărul interior».

Se ştie că o bună parte din operele lui Gerard Ter Borch narează o acţiune. Subiectul acesteia poate fi, desigur, povestit. Dar forţa care menţine în actualitate operele lui Ter Borch nu se află în subiecte, ci în nişte lucruri despre care subiectele pictorilor, în general, nu vorbesc nicăieri. La unele transmutaţii de acest fel s-a gîndit Lucian Blaga, referindu-se la manifestarea unei idei în materia sensibilă a picturii: «Cînd pictorul vrea de pildă să întruchipeze într-o operă o viziune îmbibată de o anume linişte interioară a sa, se anunţă ca la o chemare vrăjită şi colaborarea materiei: liniile, culorile, formele se înfiinţează cu precizia, transparenţa şi claritatea lor, ca să sporească viziunea întruchipată, pînă la potenţa unui mister revelat. Plăsmuirea, în latura sa pur materială, devine prin chiar aspectele ei neînglobate într-o semnificaţie conceptuală, o „metaforă" revelatorie» [1].

In posesia acestui argument am fi dornici să se lămurească în cuprinsul prezentei încercări de tălmăcire, atît pentru cititor, cît şi pentru autor, măcar unele din aspectele pluricategoriale ale artei lui Ter Borch, unde subiectele, întîmplările, lucrurile, mediul nu totdeauna fac împreună o singură lume, ci fiecare din ele îşi caută împlinirea în cadrul unei alcătuiri specifice, în însăşi forma picturii, care singură dă expresie substanţei de idei şi sentimente.

Interesul din ce în ce mai mare pentru pictura lui Ter Borch se amplifică în zonele sensibile ale lumii contemporane poate tocmai datorită receptivităţii moderne faţă de funcţia limbajului de a semnifica, de a emoţiona, de a tensiona sufletul; de a pătrunde chiar şi în orizontul de înţelegere al conştiinţei. Dar el se mai poate atribui şi acelui proces modern, rebel faţă de o îndelungată tradiţie, ce tinde să afle realitatea operei de artă în însăşi ideaţia cuprinsă în forme mîntuite de orice constrîngere, motivat de speranţa că lumea contemporană diferă de lumea veche şi prin aceea că nu vrea să se mai folosească de o operă pentru a-i impune un alt mesaj decît cel ce poate fi exprimat, în totalitatea unui ideal, ca un mesaj al adevărului artistic.

O EPOCĂ ÎNTR-O BIOGRAFIE

Cartea, încă prea puțin cunoscută, a lui S. J. Gudlaugsson *(Gerard Ter Borch*, 2 vol., Haga, 1950—1960) și-a propus — și a izbutit — să stabilească mai exact datele biografice ale lui Gerard Ter Borch, să-i reconstituie opera, clarificîndu-i sensurile într-o interpretare cît mai obiectivă. Deși ea urmează schema consacrată a dipticului « viața și opera », autorul ei nu pornește de la postulatul că geneza picturii lui Ter Borch s-ar desluși exclusiv din împrejurările particulare ale unei vieți, ci mai curînd din atmosfera și ideile despre lume ale secolului în care a trăit artistul. Acest al XVII-lea secol în Olanda a avut un caracter deosebit, fiind dominat, pe de o parte, de cultul universului casnic în confortul vieții burgheze — căminul fiind principalul centru de concentrare a prosperității personale și sociale —, pe de alta, de mobilul comercial care i-a purtat pe olandezi peste mări și țări în expediții aventuroase spre explorarea unor regiuni aflate departe de patria lor.

După ce și-a realizat visul, eliberîndu-și țara, oraș după oraș, provincie după provincie, de sub jugul Spaniei, poporul însuși și-a organizat stăpînirea — nevrînd să schimbe o tiranie cu alta. După patruzeci de ani de lupte împotriva spaniolilor, Țările de Jos septentrionale obținuseră, în anul 1609, printr-un armistițiu, independența și suveranitatea. Atunci va începe în Olanda epoca numită « Secolul de aur » *(« Gouden Eeuw »)*. Astfel, începutul unei mari epoci de artă coincide, în linii generale, cu organizarea Republicii Unite a Țărilor de Jos, tînărul stat liber devenind, în scurt timp, prima putere maritimă — comercială și militară — din lume.

Ambianța în care s-au format ideile dominante ale secolului au determinat trecerea patronajului artistic în mîinile burgheziei înstărite. Deși în fruntea Provinciilor Unite ale Țărilor de Jos se afla un guvernator *(stadhouder)*, puterea reală era exercitată — în spiritul descentralizării efective — de către autoritățile locale, ca și de asociațiile profesionale și negustorești, numite *ghilde*. O asemenea descentralizare a favorizat constituirea unor importante centre în diversele provincii, dispunînd de cea mai mare autoritate în organizarea și conducerea treburilor publice. Universitățile — mai ales cele de la Leida și Utrecht, renumite în toată Europa — se bucurau de beneficiile libertății de gîndire. Toate categoriile activității spiritului uman — aflat într-o stare de efervescență, stimulat de ideea noilor descoperiri — căutau să extindă baza lor de fapte și experiențe spre folosul progresului. Într-o asemenea atmosferă Olanda și-a văzut crescînd potențele creatoare în filozofie, științele naturii, în fizică, matematică și astronomie, în literatură și artă ca și în teoriile sociale. Un popor întreg a perceput efectele lărgirii culturii ca un apel la sine însuși, resimțind nevoia să devină mai activ, mai întreprinzător, mai deschis formelor noi de cunoaștere. Progresul general, sporirea cunoștințelor și aptitudinilor umane nu au rupt echilibrul gîndului teoretic de aplicarea lui practică, ce urmărea dezvoltarea și perfecționarea unei orînduiri, convenabilă pentru o societate ce-și voia nu numai asigurată, dar și perpetuată existența confortabilă și sigură.

Apreciată în configurația timpului și în raport cu mișcările de idei ca o țară a gîndirii libere, Olanda a atras mulți străini. Francezul René Descartes, filozof, matematician și fizician, a trăit în Țările de Jos douăzeci de ani (1629—1649); părinții filozofului Baruch Spinoza (1632—1677) se stabilesc în Olanda, după ce fuseseră nevoiți să părăsească Portugalia din cauza persecutării evreilor etc.

Se pare că bogăția nu recunoștea în Provinciile Unite nici un privilegiu legat de descendență; stima și cinstirea se cuveneau celor mai întreprinzători, pricepuți, harnici ori norocoși. Navigatorul-negustor, obișnuit să-și pună viața în pericol, mînat de interesele lui personale, devenise neobișnuit de activ. Totul depindea de îndemînarea și curajul său. Descătușarea unor mari energii interioare și stăpînirea de sine în clocotul noilor forțe luau cîteodată proporții epopeice. Cu toate acestea, noul individualism se manifestă mai ales în acel cadru mai restrîns al formelor liniștite de viață, în mijlocul cărora se desfășurau copilăria și prima tinerețe, într-un univers moral și social deosebit, fidel tradițiilor pămîntului natal, mereu hărțuit de valurile mării; adaptat energiilor naturii în continua alternanță a semănatului și culesului. S-a format și noul tip uman: navigatorul, negustorul, soldatul, proprietarul unui petic de pămînt și al unei case se întîlneau într-o singură persoană. Nici bogăția, sub forma sa bănească, nu a alterat caracterul fundamental al olandezului, nici vechile dispoziții ale strămoșilor nu erau date uitării. Pasiunea cu care a fost urmărită realizarea interesului colectiv într-o luptă istorică, faptul că lupta

a fost dusă și pentru cauza unor indivizi și grupuri particulare au creat în societate o coeziune interioară.

Într-o lume ca aceasta, artistul nu a putut simți altceva decît ceea ce îi oferea epoca și condițiile sociale ale acesteia. Rădăcinile artei au pătruns adînc în solul național. Iar artistul, cel care a simțit vibrația neîncetată a vieții și a văzut miracolul transformării ei, devenise necesar unei colectivități, ca și unor oameni singuratici care voiau să-și cunoască propriile rosturi, făcîndu-i să înțeleagă nu numai ceea ce au cîștigat cucerindu-și libertatea, dar și tot ceea ce au pierdut în vremurile de asuprire. Deoarece chiar și artistul cel mai subiectiv este un exponent al societății. Dar cu atît mai mult îi aparține acesteia, cu cît simte și știe că lumea în care trăiește nu constituie o piedică nici pentru progresul colectiv și personal, nici pentru libertatea sa de a gîndi și de a simți.

În Olanda secolului al XVII-lea, artistul s-a considerat, ceea ce și era de fapt, exponentul unei corporații, al unui grup social și — în același timp — exponentul propriei sale concepții despre artă și viață.

Dacă cosmologia și gîndirea raționalistă a lui Descartes, precum și sistemul etic al lui Baruch Spinoza pledau pentru o formă de organizare logică a lumii, a fost nevoie de artă — după cum susține William Fleming — pentru a conferi acestei lumi acea « magie » a sentimentului lăuntric — îmbibat de forme, culori și lumini — care era menită s-o încălzească cu razele emoției. Astfel « dacă este adevărat că funcțiunea esențială a artei pentru o clasă menită să schimbe lumea este mai puțin aceea de a crea magie, decît aceea de a lumina și a îndemna la acțiune, nu este mai puțin adevărat că un dram de „magie“ nu va putea fi cu desăvîrșire eliminat din artă, căci fără acest reziduu din natura sa originară, arta încetează să mai fie artă » (Ernst Fischer).

Într-o țară marcată de religia protestantismului calvin, traiul necontrolat și etalarea orgolioasă a avuției nu erau agreate. Deși gîndirea olandezilor era modelată de morala religiei lor, ea era totuși ferită de excese doctrinare, datorită mai ales firii realiste și unui simț înnăscut al măsurii. Cînd priveau spre cer, se foloseau de ajutorul unor instrumente optice (Spinoza însuși era un șlefuitor de lentile), sau cînd priveau în sens invers; ei descoperiseră prin microscopul construit de Antonie van Leeuwenhock (1632—1723) un univers minuscul, ce nu fusese pînă atunci nici măcar bănuit. În aceste împrejurări mistificarea de orice fel nu era posibilă; nici învăluirea realității în mister. Poate și din acest motiv creațiile pictorilor mari sau mai mici ai Olandei se aflau într-un vădit contrast cu arta barocă dominantă în restul Europei.

În perspectivă istorică, însă, un fel anume de a face artă primește o semnificație bine determinată numai dacă este practicat în mod deliberat și metodic, dacă artiștii urmăresc scopuri identice ori asemănătoare. Sub acest aspect, artiștii olandezi ai « Secolului de aur » mai întîi au rupt cu tradițiile secolului anterior, iar programul lor, în mod limpede, nu era străin de lupta pentru independență și nici potrivnic dezvoltării și organizării unei vieți culturale naționale. Cînd democrația și protestantismul Țărilor de Jos au stins fenomenul artei princiare, nobiliare și bisericești și au creat nevoia artei în viața cotidiană, pentru a-i da farmec și spirit acesteia, noua manifestare aparține deja formelor estetice ale vieții moderne.

Olanda secolului al XVII-lea a întreținut multiple relații cu arta prin lucrări comunale și de interes public, dar mai ales datorită faptului că marea majoritate a acestei țări înstărite era alcătuită din amatori de artă, împrejurare care a transformat și condiția socială a pictorului. Ca om eliberat de constrîngeri, artistul ridică glasul pentru a-și reclama dreptul la confort, la o ambianță plăcută, prin urmare la un cadru de cultură și activitate corespunzător importanței sentimentului de sine. Artistul devine unul din tipurile reprezentative ale societății burgheze. Cum altfel s-ar putea explica, oare, că *numărul pictorilor olandezi în secolul al XVII-lea s-a ridicat la mai multe mii?* Poate supraproducția de tablouri i-a obligat pe numeroși pictori ca, pe lîngă artă, să mai aibă și o altă profesie. Găsim astfel printre ei numeroși negustori de tablouri, dar și proprietari ai unor linii de navigație — de pasageri și de mărfuri; unii erau și hangii, alții marinari, comercianți de mătăsuri, proprietari de vopsitorii, muzicanți, funcționari ori chiar primari. Rămînem însă cît se poate de surprinși aflînd despre cîțiva dintre cei mai importanți artiști că fuseseră nevoiți să practice și ei alte profesii: marele peisagist Jacob van Ruisdael (1628—1682) a fost și chirurg, după ce a studiat medicina la o vîrstă matură; Salomon van Ruysdael (1600—1670) era furnizor de albăstreală necesară spălătoriilor din Haarlem; Meindert Hobbema (1638—1709) fusese funcționar la vamă și percepție; Jan van der

Hayden (1637—1712), pictorul atît de iubit al unor seducătoare peisaje citadine, era inventator și specialist în instalarea rețelelor de iluminat public și în pompe de stins incendii, căpitanul general al veghii împotriva incendiilor; Thomas de Keyser (1597—1667), considerat în timpul său, alături de Frans Hals și Rembrandt, cel mai important portretist al Olandei, și-a întrerupt, din interese negustorești, paisprezece ani (1640—1654) cariera de pictor, apoi, în ultimii cinci ani ai vieții nu a mai pictat, pentru a avea răgazul să elaboreze și să conducă, ca arhitect al orașului, lucrările de edificare ale noii primării din Amsterdam; Jan van Goyen (1596—1656), unul dintre cei mai apreciați peisagiști și gravori, creator de școală, era misit de case și negustor de lalele, în timp ce Jan Steen (1626—1679) avea o cîrciumă etc.

Gerard Ter Borch cel Bătrîn (1583—1662) era el însuși unul dintre acei pictori pe care un asemenea mod de viață nici nu l-a turburat, nici nu l-a infirmat în idealul său de artist, atunci cînd cerințele materiale ale vieții l-au obligat să ducă funcția de perceptor, funcție ce o avusese și tatăl său și pe care reușise s-o lase moștenire unuia dintre fii săi, pictor și el.

Educația de artist a micului Gerard Ter Borch a început sub îndrumarea tatălui său, în casa părintească din orașul Zwolle, unde copilul s-a născut în anul 1617. Desenele și gravurile tatălui dovedesc o desăvîrșită îndemînare și știință în executarea unor lucrări realizate pe teme oferite de natură, în genul lui Abraham Bloemaert (1564—1651), Pieter Pietersz Lastman (1583—1633), maestrul lui Rembrandt, și Claes Moeyart (1592—1655). Despre Ter Borch cel Bătrîn, înzestrat cu o natură cordială și afectuoasă, se știe că între anii 1602—1611 călătorise în Germania, Italia și Franța, nu numai pentru a se perfecționa în știința picturii, ci și pentru a învăța limbi străine. Astfel, inițiindu-și copii în arta desenului, el a fost în măsură să le dea și o instrucție mai amplă, consacrîndu-se cu tenacitate formării lor. Precocitatea lui Gerard, cel mai înzestrat dintre copii, nu este străină de atmosfera casei părintești. Cînd vorbim de precocitate, ne referim atît la știința manifestată în desene, încă de la vîrsta de 7—8 ani, cît și la sensibilitatea sa timpurie. Ceea ce surprinde la vederea desenelor de la această vîrstă este precizia observației, o trăsătură ce va caracteriza și lucrările de mai tîrziu.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea a apărut, în moștenirea unui descendent îndepărtat al bătrînului Ter Borch, un album de familie (astăzi aflat la Rijksmuseum din Amsterdam) cu desene, versuri și însemnări revelatoare pentru anii de formație ai pictorului, pentru reveriile surorii sale Gesina și, în general, pentru întreaga atmosferă din sînul familiei Ter Borch. Datorită acestui album se pot urmări biografia artistului de la vîrsta de opt ani, ca și unele din etapele timpurii ale dezvoltării sale. De la nici unul dintre pictorii olandezi ai secolului al XVII-lea nu au rămas documente atît de concludente referitoare la atestarea unui talent uimitor de precoce și a unei evoluții artistice ieșite din comun. Primele desene ale lui Gerard Ter Borch din acest album datează din anii 1625—1627 și arată dependența lor de maniera desenelor tatălui său. Unul din ele — figura unui bărbat — este făcut «după natură»; altele afară, în aer liber, pe stradă, în piață, pe oglinda gheții; diverse peisaje cu vederi din Zwolle. Nici un desen al său din acest album nu configurează scene biblice ori de mitologie.

O însemnare pe desenul unui studiu de cap atestă prezența lui Gerard Ter Borch la Amsterdam în anul 1632. După ce tatăl s-a convins de talentul ieșit din comun al fiului său — și văzînd cît de mult era atras de studiul naturii —, îl încredințează, ca ucenic, pictorului peisagist Pieter Molyn (1595—1661) din Haarlem. În Olanda ucenicia unui viitor artist începea, în mod obișnuit, la vîrsta de 13—15 ani pe lîngă un maestru, căruia i se plătea o taxă oarecare în toți anii petrecuți în atelierul acestuia pentru însușirea meșteșugului.

Ucenicia lui Ter Borch a durat numai doi ani, după care a fost primit în rîndurile maeștrilor, în 1635, cînd nu împlinise încă 18 ani. O pictură a sa poartă data aceluiași an [2]. Bode menționează prețuirea de care se bucura tînărul pictor din partea maestrului său, evidențiată și de faptul că există tablouri pe care se alătură semnăturile amîndurora [3].

Cea mai veche lucrare cunoscută a lui Ter Borch este tabloul *Călărețul văzut din spate* (cca 1633/34), pictat în anii săi de studii la Haarlem. Aici reapare un element mai mult decît tematic, remarcat prima oară într-un desen făcut la vîrsta de 7 ani: *figura văzută din spate*. Imaginea va fi dezvoltată cu timpul în laboratorul său de idei — dar și de amplificare a mijloacelor de expresie — și atașată aspirației spre sugerarea unui

misterios anonimat, abătut însă subtil de la orice sens obscur, datorită asociațiilor pline de poetice reverberații, încărcate cu gînduri și senzații tainice.

În anul următor semnează și datează [G. T. Borch 1635] tabloul *Consultația*, aflat acum în Galeria de pictură din Berlinul Occidental.

În anul 1635 încep călătoriile de studii, pe o durată de mai mulți ani, la îndemnul și cu ajutorul tatălui său, el însuși umblat prin lume, care vor lărgi orizontul tînărului maestru. În vara acelui an se afla sigur la Londra, unde Ter Borch cel Bătrîn îi trimite, la 3 iulie, o scrisoare, precum și un manechin articulat. La Londra se afla un unchi al său, gravorul în acvaforte Robert van Voerst, care, colaborînd cu Van Dyck, își făcuse multe relații utile. Asupra duratei ședерii și a preocupărilor sale în Anglia nu ne oferă lămuriri nici albumul familial amintit, nici alte documente [4]. De la Londra, după moartea subită a lui van Voerst, a revenit, pentru o scurtă perioadă, la Zwolle ,în 1636, ca apoi să plece în Italia și Spania. Aici, după cum afirmă Gesina, sora pictorului, precum și primii săi biografi, aflîndu-se în anturajul contelui de Peñerada, a pictat portretul regelui. În schimb, lucrările lui din jurul anului 1640 atestă din nou prezența sa în Olanda. În anii următori — presupune Gudlaugsson — Ter Borch trebuie să fi activat prin regiunile sudice ale Țărilor de Jos. Dar, afirmă același autor, este uimitor faptul că, în pofida numeroaselor peregrinări, operele sale din acea perioadă, păstrate în număr destul de mare, nu dezmint niciodată formația sa olandeză din vremea uceniciei. Tablourile de gen timpurii, în majoritatea lor *scene soldățești*, se leagă de tradiția Haarlemului și a Amsterdamului, vădind în primul rînd o apropiere față de Pieter Codde (1599—1678) și Duyster. Într-adevăr, experiențele și studiile, nu mai puțin cunoașterea a numeroși pictori englezi, italieni, spanioli, francezi și germani, cu toate controversele lor, ar fi putut avea consecințe incoerente și capricioase asupra tînărului Ter Borch. După părerea lui Bode, doi maeștri au contribuit, totuși, la alcătuirea deplinei particularități a pictorului: Tițian și Velázquez. O oarecare influență a lui Velázquez a fost remarcată în portretele, de altfel foarte personale — care continuă să exercite pînă azi o puternică fascinație —, ca, de exemplu, discreta reținere în caracterizare, marea simplitate a pozei și ambianței, fondul monocrom, dar « vibrat ». Cu toate acestea, talentul lui Gerard Ter Borch nu poate fi înțeles decît în cadrul artei olandeze.

Cînd prin anii 1644—1646, întors în Olanda din călătoriile sale, începe — mai întîi la Amsterdam — o activitate foarte vie, Gerard Ter Borch era deja nu numai receptiv față de ceea ce este adînc, delicat și emoționant în însăși expresia vieții omului, dar și stăpîn pe modalitățile de folosire a unui desăvîrșit meșteșug. Calitățile pictorului erau susținute de un spirit de observație mereu treaz, capabil să surprindă și să redea atît în desen, cît și în efecte cromatice farmecul și sensul unor forme. « În desen nici unul din compatrioții săi nu este atît de corect, iar în execuție, atît de suplu — îl citățm pe Bode —; întregul accent artistul îl pune însă pe perfecțiunea picturală. » [5] Datorită calităților sale, pictorul a atras atenția asupra sa, făcîndu-și numeroase relații cu personalități importante și influente.

Astfel se explică de ce, în 1646, ministrul Spaniei în Olanda, contele de Peñerada, îl include în suita sa ce urma să-l însoțească la Münster, în Westfalia, unde se reuneau plenipotențiarii statelor europene în vederea Congresului de pace, eveniment în urma căruia Republicii olandeze i se recunosc toate drepturile ce se cuvin unui stat independent între puterile legitime ale Europei.

La Münster, Ter Borch execută portrete, văzute și concepute de un ochi atent și sensibil, realizate fără ajustări și stilizări de natură literară, ci cu mijloacele proprii desenului, culorilor, clarobscurului — ale picturii prin urmare. Ter Borch a rămas la Münster pînă la sfîrșitul congresului, terminînd în 1648 tabloul *Jurămîntul de pace de la Münster* (astăzi la National Gallery din Londra), în care sînt înfățișați toți delegații la congres. Reprezentarea acestui moment a rămas în întreaga pictură olandeză din secolul al XVII-lea unicul tablou istoric care imortalizează un eveniment contemporan, real.

În toamna aceluiași an, Gerard Ter Borch s-a întors pentru tot restul vieții în Olanda și s-a dedicat în primul rînd picturii de gen, pe care avea s-o dezvolte pînă la deplina ei realizare. După o scurtă ședere la Anvers, el este activ, succesiv, la Amsterdam, Zwolle, Haga și Kampen, pînă în 1654. În acest an se căsătorește cu Geertruyt Matthys și se stabilește pentru mult timp la Deventer, dobîndind mai întîi « mica » și apoi « marea cetățenie » a orașului, ca și o funcție de conducere în administrația comunală (« *gemeensman* »). În 1662 îi moare tatăl, iar în 1672 — sau ceva mai devreme — soția.

Pînă la sfîrşitul vieţii sale, creaţia lui Ter Borch s-a menţinut pe făgaşul unei evoluţii viguroase şi ascendente. La acest aspect se referă Wilhelm von Bode explicit, formulînd şi o constatare peste care nu se poate trece cu uşurinţă: «Faptul că, afară de Rembrandt, Ter Borch a fost cel mai însemnat, cel mai viguros talent de pictor din arta olandeză, îşi găseşte expresia şi în aceea că forţa lui artistică rămîne neschimbată pînă la bătrîneţe»[6]. Gudlaugsson nu spune nici el altceva cînd remarcă în perioada tîrzie de creaţie a lui Ter Borch îmbogăţirea efectelor cromatice, redarea caracterelor într-o manieră energică, pătrunzătoare şi cu o generoasă simpatie, în portrete, ca şi atmosfera deosebit de spiritualizată în puţinele tablouri de gen pe tema unor întruniri muzicale, între care *Concertul* (sau *Violoncelista)*, pictat în jurul anului 1660, «*este probabil cea mai expresivă şi cea mai însufleţită figură văzută din spate care a fost pictată vreodată*»[7].

Confesiunea personală din acest tablou evidenţiază nu numai desprinderea lui Ter Borch de spiritul tradiţional al picturii olandeze, ci prefigurează şi un nou ideal artistic, ce se va manifesta mai tîrziu, pe un drum uşor de urmărit în secolele următoare, în asociere cu tendinţa de a îmbogăţi domeniul vizualului poetic prin mijlocirea reprezentării obiective, realiste chiar.

O nouă spiritualitate, dependentă de punctul de vedere al celui ce se află în mijlocul vieţii şi al naturii, a creat premisa unei noi direcţii în artă prin îmbinarea capacităţii afective şi a aspectelor firești ale realului într-o imagine sensibilă. Artistul îşi îndreaptă preocupările spre înţelegerea diversităţii vieţii, ca şi spre înţelegerea naturii în corelaţia ei cu existenţa subiectivă. Îndată ce realitatea şi-a făcut intrarea în lumea subiectivă a artistului, arta s-a desprins treptat de tărîmurile mitologiei şi ale legendelor, ca şi de cele ale istoriei idealizate.

Gerard Ter Borch se află printre acei pictori de primă importanţă care, implicaţi în structurile sociale ale epocii lor, au izbutit să pătrundă sensul nou al imaginii ca negare a oricărei iluzii ori ficţiuni. El a adus pe acelaşi plan realul şi emoţia unor «trăiri vizuale», demonstrînd, prin opere de o neasemuită frumuseţe, că lumea exterioară nu este săracă decît pentru omul neînzestrat cu darul sensibilităţii, iar pentru creator nu există indigenţă în faptul cotidian.

Recunoaşterea şi afirmarea realităţii au îmbogăţit percepţia artistică, contribuind la un nou mod de revelare a vieţii, cu o acuitate capabilă să sesizeze nuanţele ei cele mai ascunse. O evoluţie morală avea să însoţească dezvoltarea acestei direcţii artistice din ce în ce mai viguroase şi să se alieze unor forme etice şi politice aflate în conexiune cu constelaţii revoluţionare de-a lungul unei desfăşurări de cîteva secole. Cunoscînd astăzi capătul acestei desfăşurări, sîntem în măsură să constatăm că în realismul afectiv al picturii lui Ter Borch au vibrat — după o expresie a lui André Breton — «ecourile viitorului». Cum se va vedea însă, istoria artei este plină de nedreptăţi, de uitări şi de omisiuni nejustificate.

Cînd împrejurări sociale şi istorice au favorizat o nouă coincidenţă între gustul epocii şi arta lui Ter Borch, tablourile lui — ca şi amintirea sa — erau deja pe cale de a dispărea. Astfel se explică faptul că pe lista operelor pictate de olandezi, întocmită de către unul dintre cei mai mari experţi ai tuturor timpurilor, John Smith, un negustor de artă din Anglia, numele lui Ter Borch nu era menţionat printre cei mai valoroşi pictori. Nu erau amintite însă nici numele lui Frans Hals, Jan van Goyen ori al lui Vermeer van Delft, care fusese uitat la numai 43 de ani de la moartea sa chiar şi de către Arnold Houbraken, nefiind amintit în cartea scrisă de el despre biografiile pictorilor olandezi[8].

REDESCOPERIREA LUI GERARD TER BORCH

Deşi tentativele de a cuprinde şi evalua creaţiile de artă sînt adeseori relative, s-a încetăţenit totuşi ideea că operele de odinioară au fost deja bine lămurite, iar valorile lor estetice — ca şi cele comerciale de altfel — stabilite odată pentru totdeauna.

Adevărul nu este însă nicidecum atît de simplu.

Fiindcă — dacă trecutul este un ecran pe care prezentul îşi proiectează propria sa viziune[9] — exegeza operei de artă este variabilă: ea poate răsturna o scară ierarhică statornicită; poate pune sub semnul întrebării o ordonare tradiţională; poate opera o recalificare a faptelor; poate să-şi îndrepte atenţia spre creaţii ignorate de-a lungul unor

secole și să se concentreze asupra altora, rămase anonime ori neapreciate, acordîndu-le onorurile cuvenite celor mai înalte ranguri.

Astfel, evaluarea pe care o face prezentul asupra trecutului introduce în interpretarea operelor un factor activ, al cărui rol și grad de acțiune nu pot fi ignorate în procesul tălmăcirii universului spiritual al artei. Efectele noi ale unor realizări de odinioară pot schimba pînă și semnificația de altădată a unor opere. Așa se întîmplă, cum se va vedea mai tîrziu, și în cazul lui Gerard Ter Borch, ca o demonstrație a faptului că esențialitatea unei opere nu poate fi asemuită cu o imagine împietrită în veșnicie. Dintr-o asemenea constatare se desprinde faptul că istoricul scrie istoria în funcție de *rezultatul final al unei evoluții*.

Modalitatea de a aborda arta prin mijlocirea cuvîntului, rostit ori scris — mai clar ori mai confuz —, își află suportul în practica «logosului» și nu într-o relație fecundă cu efectele sensibile ale artei. Poate din acest motiv, Ernest Heidrich a inclus o bună parte a scrierilor despre artă în categoria «marilor ficțiuni», comparîndu-le cu proiecțiile unor corpuri multidimensionale pe o suprafață plană, sărăcite în acest fel de caracterul real al integrității lor plastice.

Alteori, în sfîrșit, în dauna totalității ori de dragul unui sistem, unii teoreticieni absolutizează un singur drum, deși în artă este posibilă coexistența mai multor căi, la fel de practicabile, care pot duce la adevăr. La același adevăr. O asemenea metodă simplificatoare exclude alternativele prin formularea și impunerea unei sentințe părtinitoare, care devine îngrijorătoare în acel caz — observația îi aparține lui Arnold Hauser — cînd o teorie ori un sistem creează artificial o adevărată opoziție ostilă între unul sau altul dintre numeroasele modalități de «a face artă», parcă nu toate ar fi posibile și egal îndreptățite.

Dacă acceptăm o premisă teoretică, avînd statutul precedentului obligator, ar fi oare posibilă configurarea complexității vieții prin artă ori exprimarea dimenisunii lăuntrice, specifică individualității, simțirii și intuiției artistului, deplinei semnificații proprii a dinamicii sale sufletești, determinată de straturile cele mai profunde și singulare ale personalității? Orice «teză», acceptată ca singura valabilă, atrage după sine refuzul căutării și al neprejudiciatelor posibilități de interogare a diverselor configurări ale vieții prin artă, ca și refuzul promovării dialogului neîntrerupt dintre prezent și trecut, dintre artă și modurile necontenit schimbătoare ale expresiilor ei [10].

Nu ne-am fi referit, fără îndoială, la comportamentele variabile față de istoria operelor de artă, dacă în cazul pictorului Gerard Ter Borch n-am fi fost întîmpinați de limitarea specializată, ca și de rigiditatea unor principii ale ierarhizării ce-și consideră argumentele inamovibile.

Celebritatea l-a ocolit multă vreme pe acest incontestabil mare maestru, cu știința sa dusă pînă la limitele rafinamentului, o știință cultivată, stăpînită, dotată cu bun gust și discreție; despre care Friedländer scria că «*nu este altceva decît tactul* (adică măsura însăși) *în domeniul esteticului*» [11], o măiestrie care și-a concentrat întregul efort asupra organizării viziunii interne a pictorului într-o expresie comunicabilă.

Într-adevăr, prin puterea elementelor sale reprezentative, prin sentimentul individualității sporit la maximum, opera lui Gerard Ter Borch ni se înfățișează astăzi drept una din forțele de susținere ale unui larg arc artistic, într-o epocă în care pictura a fost grefată direct pe existență, înglobată înlăuntrul acesteia, pictorii fiind deputații unei colectivități, despre care ne oferă mărturii prin temă, prin formă, prin maniera de execuție ca și prin sentimentele, ideile și secretele cuprinse în operele lor.

«Secolul de aur al picturii olandeze» a asimilat în întregime specificul unui popor în artă și l-a reflectat în frumusețea valorilor estetice în așa fel încît pictura a devenit părtașă la stăpînirea emoțională a naturii și spiritului, aliata libertăților de gîndire; un corelativ al independenței și al demnității pe care olandezii o concepeau despre ei, despre modul lor de viață.

Pictura lui Gerard Ter Borch multă vreme nu s-a bucurat de o calificare caracteristică, și nici artistul — nedat uitării cu desăvîrșire — nu a fost apreciat la valoarea împlinirilor sale. Era sortit oare artei lui Ter Borch să fie determinată mai ales în funcție de conținuturile tablourilor, considerate a fi dependente de realitățile imediate ale epocii și izolate de fluxul devenirii, asemenea unor «fotografii la minut» ale moravurilor trecătoare? Desigur, este greu să izolezi un artist de preocupările epocii din care face parte chiar și atunci cînd, avînd sentimentul său propriu, ideile sale personale, el subordonează aspectele unor subiecte valorii picturale a tabloului.

În cazul lui Ter Borch, ceea ce astăzi ține de valoarea operei sale nu mai este atribuit «subiectelor», ci felului în care acestea apar ca pictură; nici pretextelor oferite de acțiuni, nici jocului artistului cu ele, ci picturii însăși, adică priorității elementelor pure ale substanței și expresiei față de subiecte. Despre aceste subiecte se poate vorbi, uneori ușor, alteori — se va vedea de ce — mai greu, în timp ce despre semnificația reală a tabloului ne vorbește exclusiv pictura însăși. Poate acesta este și motivul pentru care Ter Borch a început să fie înțeles, ca și Velázquez — ori Vermeer —, abia atunci cînd, în secolul al XIX-lea, pictura se desparte de subiectul care o susținuse, devine independentă de anecdotică și își face vizibil conținutul în unitatea formală a imaginii.

Unele încercări de a rosti ipoteze de valoare în privința picturii lui Gerard Ter Borch au rămas incerte ori au eșuat datorită, probabil, unor preocupări de a releva și absolutiza în desfășurarea artei o singură «linie» principală de dezvoltare, apreciind toate celelalte manifestări ca subsidiare, neglijabile ori derivate din ceea ce se considera a fi fizionomia individualizată a evoluției artei olandeze. Caracterul limitat, relativ ori chiar îndoielnic al unor asemenea aprecieri — impresia de ezitantă aproximație pe care o produc datorită, în primul rînd, incapacității de pătrundere în structurile cele mai intime și în adevărul peren din cuprinsul unor creații, investite cu profunde sensuri artistice, adică umane și estetice — rezultă și dintr-o prea mult timp prelungită atitudine de entuziasm ce se manifestase, în majoritatea scrierilor, doar față de doi-trei creatori din polimorfia universului pictural al Olandei în secolul al XVII-lea.

Într-adevăr, vizitatorul marilor muzee din Amsterdam, Paris, Leningrad, Londra, Moscova, Viena, München etc. — mai ales cel care dispune de informații ce i-au fost furnizate de albume, cărți și reproduceri —, vrînd să se edifice asupra creațiilor «secolului de aur» olandez, va căuta și va privi cu luare aminte în primul rînd operele lui Rembrandt, apoi cele ale lui Frans Hals și Vermeer, acesta din urmă fiind inclus în galeria marilor creatori abia în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cînd fusese descoperit de cel ce-și zicea William Bürger (pseudonimul criticului de artă francez Théophile Thoré). Monografia lui Thoré-Bürger, urmată de scrierile lui Maxim du Camp, Théophile Gauthier ș.a., a afirmat înalta valoare artistică a lui Vermeer, despre care Friedländer avea să scrie că dispune de o notă nouă de parcă ar fi urmat înainte de vreme principiile «artei pentru artă» *, o modernitate confirmată și de faptul că cel care l-a descoperit fusese un tovarăș de generație și un adept al lui Manet. «Din acel moment — a arătat Viktor Lazarev [12] — gloria lui Vermeer a strălucit din nou în toată splendoarea», [. . .] «ca unul dintre uriașii magi și vrăjitori ai picturii.»

Dar același Thoré-Bürger, cu pasiunea lui de a recunoaște dimensiunea singularului, a miraculosului, se entuziasmează mai ales în fața lui Gerard Ter Borch, încercînd să-i atribuie nimbul gloriei cînd îi aduce, primul, omagiul consacrării în următorii termeni:

«Nu știu dacă, alături de Rembrandt, n-ar trebui să-l așezăm în frunte pe Ter Borch, el singur fiind de rangul acestuia, ca unul dintre cei mai autentici oameni mari»[13].

Wilhelm von Bode se alătură acestei păreri, la începutul secolului nostru, considerînd că *«în afară de Rembrandt, Ter Borch a fost cel mai însemnat, cel mai viguros talent de pictor din arta olandeză . . .»* [14].

Ceea ce îi păruse o evidență lui Thoré-Bürger, în urmă cu un secol și jumătate, și o realitate lui Bode, nu s-a înrădăcinat pînă în prezent în conștiința contemporană nici ca o posibilitate, întrucît opera lui Ter Borch, astăzi deja identificată, continuă să-și afirme valoarea tot prin ea însăși și numai pentru cei ce pot aprecia calitatea esențială a unicității ei individuale. Marea virtute picturală a artistului este nevoită să se mulțumească, de cele mai multe ori, cu un rol întîmplător — dacă nu chiar cu simpla prețuire a mijloacelor sale tehnice — între trei protagoniști uriași, mai curînd doi decît trei, fiindcă senzorialitatea lui Frans Hals, cu deplina evidență a virtuozității actului vizibil, constituie pentru multă lume o prematură ori paradoxală inserție «impresionistă» în contextul istoric al artei secolului al XVII-lea.

În aparența operei lui Ter Borch se pot distinge calitățile ei sensibile, noutatea și unicitatea «factorului direct» care tinde spre o desăvîrșire pur picturală, din

* Pentru a nu provoca confuzie în legătură cu termenul «artă pentru artă» folosit de Friedländer, transcriem precizările esteticianului marxist Ernst Fischer în legătură cu semnificația acestuia în contextul citat: «Arta pentru artă a fost o mișcare înrudită cu romantismul . . . Arta pentru artă este și un protest împotriva utilitarismului vulgar, împotriva meschinelor preocupări comerciale ale burgheziei . . .» etc.

Călăreț cu cal, văzut din spate

Interior cu femeie scriind

alcătuiri de culori, tonuri, din lumini și umbre, din linii, volume etc. — integrate unui spațiu compozițional savant folosit — legate între ele din interior, din profunzimea consecințelor unei « gîndiri vizuale ». Astfel, pictura lui Ter Borch, care, în zonele unor — să le zicem deocamdată — subiecte, elogiază sugestivitatea îmbietoare a relațiilor umane ferite de surprize și în ciuda elementelor narative evidente este subsumată, totuși, senzației, ca orice reprezentare picturală mai modernă a realității, înfăptuită *în* și *prin* substanța și mijlocirea unui *realism optic*.

Nu este de mirare, prin urmare, că Ter Borch a putut fi redescoperit tocmai la mijlocul secolului al XIX-lea, cînd « realiștii » considerau pictura drept un limbaj fizic și erau ostili tabloului metaforic, ca și celui asociabil unei teme literare, chiar și în acel caz, dacă în el se manifesta un interes emoțional pentru subiect. Evidența sen-zorială a reprezentării se justifică la Ter Borch și prin natura experiențelor sale con-crete, obiective, care respingeau aventurile imaginației, « motivele » îndepărtate în timp și spațiu și, desigur, principiile de figurare ale « stilului mare ». Nici un element, oricît de generalizat ori sintetizat, din cele pictate de Ter Borch nu a fost imaginat sau inventat: toate au fost « pipăite » cu văzul. Nu este, desigur, întîmplător faptul că, mai devreme decît în pictura de gen, Ter Borch și-a conturat modul de a picta ca por-tretist, figura umană rămînînd totdeauna obiectul principal al reprezentărilor sale.

Modelele de care s-a folosit pictorul erau, de obicei, membrii familiei. Sora sa vitregă, Gesina — o ființă naivă, nefericit îndrăgostită, care nu avea să se mărite niciodată —, i-a pozat în mai multe rînduri, chiar și în tablouri unde pudoarea unei fete cuviincioase și a unei fiice ascultătoare nu era compatibilă cu sensurile mai puțin onorabile ale unor situații. Mama vitregă a lui Ter Borch, Wiesken Matthys, și fiul ei, Moses, i-au servit ca modele pentru tabloul *Mama pieptănîndu-și copilul*, ca și la *Femeia care toarce*, *Cusătoreasa de lîngă fereastră*, *Băiatul puricîndu-și cîinele* ș.a., elogiind reculegerea liniștită, simplă și senină din sînul familiei sale. De altfel, albumele Gesinei redau atmosfera din familia lui Ter Borch. Cînd constatăm că Gesina fie că nu înțelegea, fie că interpreta cu naivitate, deci lipsită de prefăcătorie, unele din picturile fratelui său vitreg, devine clar că echivocul cuprinsului lor, ca și preferințele pentru cîntecele de dragoste și de pahar nu se loveau de dezaprobarea familiei. În albumul Gesinei se află o copie desenată a unui tablou ceva mai timpuriu al lui Ter Borch, *Îndemn la băutură*, de fapt o reprezentare a poftei nedisimulate.

cel al zilelor noastre. Oare opera «redescoperită» a lui Gerard Ter Borch dă expresie unor valori imanente ale artei, ce au capacitatea de a se păstra vii ori de a se reactualiza?

Fără îndoială, arta dispune de mijloace pentru a strălumina evidența trăirilor umane prin evidența imaginilor ei, ca manifestări ale permanenței vieții. Fiindcă trecutul ne aparține, este prezent în viața fiecăruia din noi și conține «un teren fertil pentru viitor, dacă nu este mistificat și romantizat» [22].

O operă care ne permite să percepem viața, adică s-o *vedem* (fără precizia gramaticală care separă trecutul, prezentul și viitorul), și nu să o considerăm drept o formă încremenită în ea însăși, ilustrează o dinamică interioară nedesfăcută în unități temporale, ci împlinită în totalitatea unei neîntrerupte ființări. O asemenea operă ne «vorbește» și în prezent, îi putem și răspunde în corespondență cu acele profunde prefaceri ce au intervenit în existența umană de-a lungul unor veacuri, indiferent de faptul că receptarea noastră se deosebește de modul în care a fost receptată ea odinioară. Fiindcă oricîtă incertitudine ar însoți vederea noastră, ea va percepe totdeauna un aspect al realului uman — acolo unde realul este prezent, datorită acelei transfigurări ce trezește dispoziții emoțional-poetice. Opera lui Gerard Ter Borch, tocmai prin miracolul poetic cuprins în aspectele ei *picturale*, atît de firești și sugestive, se sustrage conjuncturii tematice a istorioarelor ei, care au devenit cu trecerea anilor simple accesorii ori s-au pierdut pe cărările veacurilor; subiectul ei direct implicat, subînțeles, rămînînd lumea, simțită și trăită prin vedere, replămădită în cadrul tabloului, cu care sufletul pictorului se identifică. Această prezență sensibilă, tainică și necurmată împrumută o vrajă unică picturii lui Ter Borch, individualizînd în fiecare operă pe însuși Ter Borch, cu secreta lui prezență. Există o «simțire Ter Borch», o «idee Ter Borch», un «fenomen Ter Borch», zămislite sub zodia picturii, care ne pun în legătură cu unele din substraturile sufletești ale vieții, supusă, ca viață, destinului temporal, integrată, ca artă, destinului cultural al umanității.

MIRACOLUL OLANDEZ

La începutul secolului al XVII-lea, în mica țară a Republicii Unite a Țărilor de Jos [23], mai exact într-o parte a ei, în fostul comitat de Olanda (situat între Amsterdam, Haarlem, Haga) și în cîteva orașe din alte provincii — între ele aflîndu-se și Deventer, orașul unde a activat Ter Borch — se impune unul dintre cele mai spectaculoase momente din istoria artei, care se înscrie — și dăinuie — printre realizările creative ale geniului uman ca mărturia energică, de proporții monumentale, a existenței spirituale a unui popor: *pictura olandeză*. Despre maeștrii mari și mici care ilustrează această pictură — de-a lungul ființării a numai două generații — s-a arătat că nu erau doar niște pictori admirabili, ci și «revoluționari» ai artei, întrucît creația lor reprezenta, pe de o parte, o detașare netă de tradițiile anterioare, de care s-au rupt fără să le urmeze, nepreluînd nici rafinata tehnică, nici virtuozitatea pictorilor perioadei anterioare, pe de altă parte, concepția lor, întreaga lor creație, era o negare a acelei arte ce se înfăptuise dominator în Europa prin stilul baroc.

Ca de mai multe ori în decursul istoriei artei, pictura s-a regenerat, și de data aceasta, prin observarea atentă și nemijlocită a realității și redescoperirea — cu o impresionantă acuitate a simțului — a naturii. Ambianța vremii și a spațiului și-a lăsat amprenta, cu caracter de mărturie, pe noile creații, ca și asupra personalității artiștilor. Cînd, la începutul secolului, aceștia au înfățișat prima oară un drumeag șerpuind printre dune de nisip, atmosfera umedă și mohorîtă a malurilor Mării Nordului, cînd au pictat păsări, iepuri răpuși de vînători, ori cînd necesitatea de a integra nuanțe rare într-o ambianță cromatică i-a determinat să așeze un ulcior de lut printre vase de cositor, aceste tablouri deschideau o nouă epocă în istoria artei. Privite retrospectiv, în concepția și tehnica lor, lucrările acestei epoci sînt «mai îndeaproape înrudite cu cele ale impresioniștilor moderni», decît cu pictura anterioară a țării lor [24].

N-am putea înțelege acest «miracol olandez» în artă, cu pricinile ei de încîntare și surprize, ce înfioară sensibilitatea modernă, dacă l-am izola de acele condiții social-politice, datorită cărora Olanda devine cea mai liberală țară din Europa secolului al XVII-lea. Personalitățile ei creatoare — despre care Viktor Lazarev arată că nu ar fi putut să apară în țările monarhice și clericale unde puterea regală și intervenția ecle-

ziastică frînau manifestările individuale în afara cadrului format de ideile tradiționale — se ivesc aproape simultan, ori se afirmă într-o succesiune rapidă, îndată după dobîndirea independenței țării lor, în 1609, ca recompensă a celor patruzeci de ani de lupte împotriva spaniolilor. Dar particularizarea și renovarea artei nu au îndepărtat din «revoluția» picturii olandeze una din preocupările mai vechi, aceea de a situa reprezentarea omului printre temele sale importante, chiar dacă ea nu copleșește totdeauna prin dominație preponderentă. Faptul este evidențiat de manifestarea viguroasă a picturii de portrete, specie în care nu numai Rembrandt a excelat în expresia celor mai complexe trăiri psihologice. Dar iubirea de patrie, bucuria de a vedea țara eliberată de dușmani, belșugul și cultul căminului, nu mai puțin o nouă «clientelă», dispunînd de un nou gust, ieșită din păturile burgheze, mic burgheze și chiar din rîndurile țărănimii, favorizează, alături de pictura figurală a portretelor, tablourilor de gen și de moravuri, producția altor specii: diverse forme ale peisajului, priveliști, vederi ale unor așezări, segmente de stradă, curți în care sînt redate minunat împrejurări obișnuite din viața de fiecare zi, uneori cu o figurație variată de pescari, țărani, soldați etc.; interioare ordonate, cu o notă de intimitate aproape idilică; tablouri cu vederi arhitecturiste — mai ales interioare și exterioare de biserici — cu dificultăți de ordin perspectivic; canale, piețe, văi cu castele înălțate pe culmea unor dealuri etc. Olanda mai este și adevărata patrie a picturii de naturi statice care — luînd naștere odată cu despărțirea de arta mai veche a Țărilor de Jos — arată o mare diversitate a motivelor: flori, fructe, animale răpuse, mese încărcate cu mîncăruri, pocale și butelii de cristal, cupe de argint și aur; ori altele, mai sobre, cu o bucată de brînză, un pahar de bere și o pipă; și iarăși altele cu motive de *vanitas:* cranii, lumînări, clepsidre [. . .] Toate aceste naturi statice *(stil-staande levens)* i-au obligat pe pictori să devină inventivi în combinarea motivelor, în redarea veridică și atrăgătoare a diverselor obiecte și materiale, în finisarea minuțioasă a imaginilor pe suporturile lor din lemn de stejar — pentru a nu deveni monotoni ori chiar plicticoși.

Prin conținutul, forma și limbajul său, «miracolul olandez» fusese pictura unei cotituri sociale, în care mișcarea de idei înaintase impetuos de la teologii la Descartes, pe aceeași cale ce a fost urmată de Kepler, Galilei, Francis Bacon, Pascal, Spinoza și cîți alții, din Anglia pînă în Rusia, trăind, la diverse grade de intensitate, aceleași realități ca Frans Hals, Rembrandt, Ter Borch, Seghers, Vermeer și mulți-mulți alții. Modificarea formelor și a felului de exprimare picturală a fost unul din semnele confruntării cu un alt mod de gîndire. Natura acestei confruntări ne dezvăluie argumentul său ideologic. În fond, «conținutul» ideologic al artei constituie experiența pe care pictorul vrea să o comunice. Dar oricît de valoros ar fi acest conținut, el nu este suficient în sine pentru ca un pictor să creeze un tablou bun. În schimb va fi suficient pentru ca să apreciem o epocă, cu motivațiile ei de idei ce acționează în artă. Pentru că fizionomia artei olandeze, care poartă pecetea unei epoci noi, pare categoric antibarocă, mai întîi ca spirit, dar și ca temă, formă, finalitate etc. Oricît de grea ar fi definirea conținutului unei arte, nu poate fi considerată lipsită de importanță ideea determinantă a conținutului.

Încercînd să ne referim pe scurt la apariția unui nou ansamblu de subiecte, a unui stil nou datorită unor schimbări intervenite în structura socială, am fost nevoiți nu numai să simplificăm lucrurile, dar și să lăsăm fără răspuns o serie de întrebări. La una dintre ele, pe care cititorul ar putea să și-o pună în legătură cu pasul pe care l-a făcut arta olandeză a secolului al XVII-lea spre orientarea realistă (care a reprezentat unul din momentele constitutive ale artei moderne), fără ca realismul ei să se manifeste într-o formă omogenă, vom căuta totuși să răspundem pe temeiul acelei constatări a lui Arnold Hauser, după care arta unei epoci complexe din punct de vedere istoric nici nu poate fi omogenă, pentru simplul fapt că nici societatea unei asemenea epoci nu este omogenă; ca atare, arta nu va putea fi altceva decît expresia diverselor straturi sociale avînd fiecare preferințele sale; și va arăta atîtea tendințe cîte niveluri culturale diferite există în societatea respectivă. În acest context, deși ar exista argumente de a releva o nouă atitudine și noi tendințe prezente în pictura unor artiști de diferite orientări ori temperamente, vom semnala doar deosebiri inerente ce se fac remarcate în operele lui Rembrandt, Frans Hals, Ter Borch, Vermeer, Pieter de Hooch, Gerard Dou (1613—1675), Gabriel Metsu (1629—1667), Adriaen van Ostade (1610—1684), Jan Steen (1626—1679), în marinele unui Simon de Vlieger (1600—1653), în tablourile animaliere ale lui Paulus Potter (1625—1654) sau Philips Wouwerman (1619—

1668) ori în naturile statice pictate cu bravură de Willem Claesz Heda (1594—1670), Jan Davidsz de Heem (1606—1684) etc., etc.

Ne-am referit la aceste nume pentru a sublinia că realismul olandez din secolul al XVII-lea, exprimînd dominaţia burgheziei liberale, s-a acomodat, în opoziţie cu unitatea unor epoci anterioare, legilor contrastelor şi concurenţei, caracteristice negustoriei, dispusă — nevoită chiar — să ţină cont de preferinţele subiective, individuale ale cumpărătorilor. Acest aspect afirmă deja apariţia unora din principiile moderne ale vieţii artistice: artistul devine liber, în acelaşi timp însă cumpărătorul îi poate cere — sau impune — ce şi cum să lucreze. Produsul lui este expus concurenţei, ca orice «marfă», şi adeseori el lucrează pentru o «clientelă» anonimă. În această situaţie obligaţiile breslelor se îndreptau în primul rînd spre ocrotirea intereselor financiare ale membrilor. Între ele aflăm: reglementarea vînzării tablourilor, care trebuia să se facă în localităţile unde domiciliau pictorii; controlul comerţului cu opere de artă, a falsurilor ori substituirilor de autori. (În listele unor licitaţii şi în inventarele artiştilor apar numele unor pictori foarte activi şi apreciaţi în secolul al XVII-lea, ale căror tablouri au dispărut însă pur şi simplu, fiind vîndute sub numele altor pictori, ale căror opere erau mai bine cotate.)

Artiştii olandezi sînt lăudaţi de contemporani cu anumite prilejuri festive, uneori şi cei ce n-ar merita nici o laudă, dar din punct de vedere social situaţia lor e relativ modestă. Unii deveniseră bogaţi, obţinînd preţuri considerabile pentru tablourile lor (Nicolaes Pieters Berchem, Netscher, Gerard Dou ori Rachel Ruysch, 1664—1750, care obţinea pentru un tablou cu flori suma considerabilă de 1000 fiorini), alţii erau nevoiţi să vîndă la preţuri minime (Isaac van Ostade se obligase să picteze unui negustor 13 tablouri pentru suma de 27 fiorini!).

În istoria artei olandeze nu au existat artişti de condiţia unui Tiţian, Rubens, Velázquez ori Van Dyck, care îşi puteau permite un trai princiar.

În pofida tuturor dificultăţilor cărora au trebuit să le facă faţă, în urma pictorilor olandezi a rămas, ca exemplu, un mare cîştig: înfăptuirea marii libertăţi formale în tratarea celor mai variate subiecte, dintre care nici unul nu era considerat nepictural. Ei au fost primii care şi-au afirmat conştiinţa de sine, gata să cucerească lumea, într-un subiectivism plin de mîndrie. Dar tot ei au fost primii care au cunoscut şi riscurile libertăţii, ale luptei pentru existenţă şi ale legilor «pieţei». Le mai revine însă şi meritul de a fi dat aspectelor banale o semnificaţie estetică şi de a fi conferit măreţia artei unor lucruri şi simţiri obişnuite. Toate aceste împrejurări ale vieţii artistice aparţin deja moravurilor lumii moderne, ca unul din momentele sale constitutive. Într-adevăr, spiritul artei olandeze a rămas — ori a devenit — precumpănitor, iar fondul ei de idei, cu cea mai intensă circulaţie, a produs o multitudine de derivaţii ce s-au extins pînă în zilele noastre, cu însuşiri, preocupări şi, mai ales, îndemnuri exemplare pentru problemele artei moderne. O asemenea transmisiune de preocupări şi atitudini dintre epoci, îndepărtate între ele, nu este contestabilă nici în privinţa destinaţiei artei: ataşarea ei unor preocupări şi preferinţe de diverse categorii. Şi cum casele de locuit, în general, nu se prea deosebeau de locuinţele noastre, picturile fiind menite să decoreze pereţii unor camere obişnuite —, tablourile, în marea lor majoritate, aveau dimensiuni mici. «Norma» devine pictura de şevalet şi «gustul» dependent de preferinţele amatorilor, împrejurări ce aveau să se perpetueze — şi ele — pînă în zilele noastre.

Interesul contemporan faţă de «miracolul olandez» — deşi acest interes se îndreaptă adeseori către un alt şi alt maestru, fără ca o asemenea revalorizare să afecteze substanţa însăşi a picturii olandeze — denotă totodată că unele din sensurile sale, continuînd să fie active pînă astăzi, nu şi-au încheiat încă ciclul eficacităţii emoţionale.

Arta «miracolului olandez» a putut fi uitată — cum s-a arătat — în anumite împrejurări. Dar «redescoperită», ea s-a trezit la o viaţă nouă şi s-a impus ca o realitate statornică. O asemenea «trezire» nu este însă posibilă decît în dinamica interioară a vieţii, înlăuntrul unor structuri sufleteşti unde răsunetul afectiv al artei este însoţit de reţeaua complicată a comentariilor intelectuale.

Nicăieri preponderenţa funcţiunilor expresive ale elementelor limbajului pictural nu devine atît de timpuriu revelatorie prin însăşi substanţa cromatică a tabloului ca în Olanda. Revelatorie prin calitatea materială, în care pictorul, pe lîngă unele conţinuturi conceptuale, se interpretează pe sine mai mult decît imită ori decît transfigurează. În acelaşi timp însă, nicăieri în altă parte, noul repertoriu al temelor nu e atît de precis

și tranșant stabilit ca în Olanda, nici atît de «plebeian» în descoperirea rezonanțelor miraculoase ale motivelor simple, ale farmecului obiectelor obișnuite. (Despre un asemenea farmec, mult mai tîrziu, la distanța de două secole, Cézanne avea să spună: «Obiectele se întrepătrund; ele trăiesc răspîndind pe neobservate în jurul lor reflexe intime».)

Organizarea vieții în Olanda secolului al XVII-lea — mai precis pînă spre deceniul al optulea al secolului, cînd și pictura se atrofiază brusc, căzînd în manieră și imitație — a luat adevărate forme estetice. În legătură cu această organizare apare o nouă categorie a picturii, care a derutat tradiționala noțiune a «frumosului»; pictură ce ne îndeamnă să rămînem în real, iscodind problemele creației în însuși mecanismul acesteia. În temele la care ne-am referit — derivate din caracteristicile fundamentale ale unei viețuiri care se privește pe sine însăși cu satisfacție — epoca își căuta stilul și formele într-o cromatică cu profunzimi de tonuri topite în clarobscur ori accentuate de luminozități incidente. Dacă un tablou pare mai convingător decît altul, calitatea nu și-o datorează însă temei ori subiectului, ci picturalității mai accentuate. (Din nou parcă Cézanne și-ar fi însușit experiența olandezilor cînd spune: «*Există o logică colorată. Pictorul nu trebuie să asculte decît de ea. Pictura este în primul rînd optică. Materia artei noastre se află în ceea ce gîndesc ochii noștri.*»)

Cînd Thoré-Bürger a reexaminat prin prisma preocupărilor sale de critic și explorator al picturii olandeze opera lui Gerard Ter Borch, el a apelat la o schemă conceptuală neconcordantă cu opiniile dominante contemporane lui. De altfel, nici nu a încercat să disimuleze curiozitatea celui ce caută febril atestarea propriilor intuiții.

Thoré-Bürger a demonstrat, cu un bun simț esențialmente diferit de conservatorismul rutinier și satisfăcut de sine, atît tonica conviețuire a unor mari creatori într-o impresionantă epocă de cultură olandeză, ca și capacitatea picturii în cadrul acestei culturi de a împărtăși experiențe, idei, sentimente, de a cunoaște noi zone deschise cugetului, viselor, precum și dorințelor ce-și căutau forma în miracolul picturii.

Victoria artistică a Olandei rămîne o izbîndă totală, cu nimic mai prejos decît victoria Antichității, a Bizanțului, a școlii lui Rubliov, a Renașterii italiene, a Moldovei medievale ori decît cea a Franței și Germaniei moderne.

Ea este victoria unor artiști aflați în raport cu ceva ce e mai mult decît «eul» lor; o victorie ce se prelungește pînă în zilele noastre.

TABLOUL DE GEN

În încercarea sa de a o defini, Friedländer constată că «*pictura de gen* este o noțiune vagă», incert și ezitant precizabilă, «care se lasă mai greu definită prin afirmații decît prin negații». În lipsa unei certitudini aflăm ce *nu* reprezintă tabloul de gen: «tot ceea ce nu apare în pictură ca ceva important din punct de vedere istoric, religios sau mitologic; tot ce *nu* (sublinierea noastră) este promovat, evidențiat sau consfințit de știință, gîndire sau credință» etc. [25].

Prin urmare picturii de gen îi rămîne domeniul faptelor și fenomenelor lipsite de semnificație majoră, nedemne de a fi consemnate de istorie, nici remarcate de credință: teme și subiecte alcătuite din motivele mărunte oferite de aspectele obișnuite ale vieții, ce se înfățișează la fiecare pas privitorului; lumea oamenilor simpli, pe fundalul unui interior ori al unui fragment de peisaj, scene mai intime ale vieții familiale etc.

Problema picturii de gen interesează în legătură cu Ter Borch, fiindcă el a fost considerat, potrivit concepției de altădată, în primul rînd un *pictor de gen*. S-a spus, chiar cu autoritate, *că pictura olandeză de gen și-a dobîndit investitura ei «clasică» odată cu operele lui Ter Borch*, începînd de prin anii 1650.

În desfășurarea celor peste trei secole ce au trecut de la «învestitura clasică» a picturii de gen și pînă astăzi, ierarhizarea temelor — între limite «superioare» și «inferioare» — a pierdut aproape întreaga ei autoritate, la fel și diferențierea în «specii» (compoziție, portret, peisaj, natură moartă etc.), care nu mai pot fi adecvate unui criteriu valoric, întrucît, începînd din secolul al XIX-lea, orice ecuație preocupată de opera de artă are ca valoare cunoscută și ca un dat unic, nerepetabil, personalitatea creatorului, viziunea lui individuală, originalitatea și forța talentului etc.

S-a arătat în altă parte că în discuțiile despre arta olandeză și despre «cei mai adevărați» reprezentanți ai ei este greu să găsești calificativele potrivite. Dacă s-ar accepta

considerațiile intuitive ale lui Paul Claudel despre arta olandeză, care « ne dezvăluie realitatea ei intimă mai mult decît multe manuale consacrate fazelor sale de dezvoltare», am putea considera pictura ei ca o emanație a naturii acestei țări, adică o « sudură neprecisă între un cer veșnic schimbător și un pămînt care pornește în întîmpinarea vidului», cînd — evident — are ca temă peisajul; iar cînd se preocupă de alte aspecte ale realității — ca în portretistică, pictură de gen, naturi moarte, compoziții —, un îndemn la contemplarea liberă de orice obiect ce se impune în mod brutal privirii.

Acest fel de receptare, după cum se vede, face parte din mentalitatea secolului al XIX-lea. Care era însă natura relațiilor acestei arte cu societatea în atmosfera căreia ea s-a plămădit și s-a integrat? Dar capacitatea de asimilare a unui public cu un simț estetic nou, eliberat de intervențiile moralizatoare și religioase ale artei, găsind orice fenomen real demn de a figura într-o pictură?

Într-un climat de încredere în capacitatea de a cunoaște lumea există, în fond, posibilitatea de a aprecia arta ca parte componentă a unui proces obiectiv de integrare într-un domeniu propriu realului, pornind de la o trăire vizuală comună artistului și amatorului — de înfiripare a unui contact viu cu cotidianul și obișnuitul existenței —, mînați de aceeași atitudine de simpatie și înțelegere față de lucrurile firii și ale vieții. Numai distanțat de timpul ei, arta olandeză poate să pară lipsită de temelia unei experiențe concrete într-un domeniu propriu al său, în opoziție cu stările clare ale conștiinței, depozitară, prin vizibil, a momentelor de viață emotivă, ce scapă atît de des oricărui control. În această din urmă ipostază, care e cea dezvoltată în ultimul secol, nu ar mai avea sens să ne complicăm cu probleme de conținut, nici cu mobilul ori geneza acestora, întrucît farmecul în sine al artei olandeze s-ar părea că dispune de o ontologie proprie, prezentă în toate manifestările ei, în orice « temă» și « subiect», cu semnele de entuziasm, de pasiune ce încearcă cu « trăiri» imaginile inundate de valurile emoțiilor. Artistul însuși, adică pictorul, într-un asemenea caz, nu face altceva decît să înfățișeze semnele emoției sale vizuale. În acest fel, toate elementele implicate în operă depind de același centru de gravitație, ce domină toate componentele conștiinței: de *eul* artiștilor, unicul factor « care simte și gîndește».

Într-un asemenea caz — dacă ne punem întrebarea în legătură cu un tablou de gen al lui Ter Borch ce anume reprezintă el? — va trebui totuși să pornim de la acceptarea faptului că semnificațiile primare ale operelor de artă din epoci de altădată nu pot fi sesizate, în mod direct, fără cunoașterea motivelor cuprinse în tradiția lor istorică activă ori pasivă. Totodată, urmînd firul interpretărilor în timp, vom observa că între semnificațiile inițiale și cele actuale se pot interpune numeroase semnificații intermediare (Robert Klein). Pe de altă parte, semnificația actuală poate constitui sinteza divergențelor dintre toate criteriile aplicabile — istoric, estetic, tehnic etc. — unor opere moștenite de la alte epoci. O asemenea interpretare sintetică nu este însă lipsită de dificultăți datorită mai ales educației de care dispune privitorul din zilele noastre, care vede, în general, orice operă prin filtrul unei judecăți constituite, determinată de un anumit mod al percepției vizuale, transformată — conștient ori nu — într-un « model», într-o « cheie» ce nu deschide decît unele din ușile de acces la Artă.

Dar să luăm cîteva exemple din cele mai răspîndite în legătură cu opera lui Gerard Ter Borch pentru a ne lămuri despre acel cadru informațional de care poate dispune amatorul contemporan, în legătură cu aparatul teoretic utilizabil în « citirea» tablourilor, ca și despre « clișeele» ce reprezintă totdeauna o dominație a limbajului asupra gîndirii care, toate, coexistă în procesul de interpretare a înțelegerii noastre privind semnificația unei opere de artă.

Să începem cu Fromentin, mai exact cu ceea ce Modest Morariu consideră a fi « latura opacă» a acestui autor [26], atunci cînd el minimalizează substanța cuprinsă în opera unui alt mare olandez, în favoarea elementului « pictural» pe care « știe să-l apere atît de bine». Fromentin, judecînd valoarea operei lui Ter Borch (ca și a lui Metsu și Pieter de Hooch) din perspectiva picturii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, vede în ea « o artă ce se supune caracterului lucrurilor, o știință ce uită de ea însăși în fața particularităților vieții, nimic preconceput, nimic care să premeargă observarea naivă, viguroasă și sensibilă a ceea ce există . . .» [27].

Subliniind că fiecare element introdus într-un tablou poartă pecetea pictorului, René Huyghe își exprimă părerea despre « conspirația istoriei care va trebui să cedeze în fața forței irezistibile a individualităților»; observația ce se află în legătură tocmai cu pictura secolului al XVII-lea, se încheie cu o generalizare (opusă altor teze ale sale):

«ceea ce hrăneşte opera, de oriunde ar veni, trece prin artist ca lichidul care, filtrat printr-un strat de pămînt, abandonează o parte din ceea ce poartă şi se impregnează, în conţinut şi în savoare, cu ceea ce găseşte acolo» [28].

A judeca o pictură din alte vremuri este unul din lucrurile cele mai dificile, mai ales că o asemenea judecată este aservită unor teorii contemporane, de obicei fără contingenţe cu criteriile vechi. Să nu ne mire prin urmare că fiecare lectură nouă a ei încearcă o altă descifrare. Să-l lăsăm însă pe Friedländer să depună o mărturie mai amplă în cazul lui Ter Borch, pentru că el a fost, pînă la Gudlaugsson, poate cel mai bun cunoscător al artei neerlandeze: «Ter Borch se distinge de la început printr-o cromatică de o aleasă calitate, prin armonie şi printr-o viziune relativ calmă asupra evenimentelor şi situaţiilor. Distincţia este virtutea care se afirmă cu prisosinţă în toată creaţia sa, dominînd afectele, cu discreţie şi limbaj aluziv. El preferă să fie neclar, decît gălăgios. În perioada sa tîrzie, pictorul, de o aleasă distincţie, va evita luxul banal al burghezilor îmbogăţiţi şi nu-şi va abandona niciodată demnitatea înnăscută. . .» [29].

Atent la unele resurse tematice din pictura lui Ter Borch, Friedländer sugerează că în ele s-ar putea manifesta presiunea vitală a unor preferinţe subiective, ale cărei efecte se refuză însă «dezordinii» formale: «Din cînd în cînd, chiar şi în perioada maturităţii, Ter Borch îşi permite anumite concesii tematice, pictînd, de pildă, un băiat care purică un cîine sau o mamă care-şi piaptănă fetiţa. În asemenea tablouri, însă, e sesizabilă o anumită nonconcordanţă între conţinut şi maniera de execuţie. Talentul original şi unic al lui Ter Borch se afirmă din plin în compoziţiile în care zugrăveşte societatea „bună“ sau cel puţin o societate care se comportă ca atare» [30].

După aceste aprecieri privind intenţia temei — care de fapt nu coincide cu intenţia conştientă, programatică, a pictorului şi nici cu evenimentele ce se petrec în aceste tablouri — sînt trecute în revistă — într-o înşiruire atentă, menită să asigure un rang pictorului — calităţile formale, dovedite de Gerard Ter Borch; «O compoziţie savant echilibrată, o lumină blîndă, cu ton general cenuşiu relevînd culori locale intercalate cu parcimonie, spaţiul mai mult indicat decît elaborat temeinic, culoarea delicat aplicată, fără să fie linsă, o atmosferă crepusculară înviorată de reflexe, o materialitate plină de viaţă şi strălucire, o plastică corporală care nu este niciodată ostentativă: totul în perfectă concordanţă cu un climat sufletesc ponderat, echilibrat [31]». Aproape aceeaşi analiză o aflăm şi de la Eugène Fromentin, ca o confirmare a idealului de calitate pe care o instalează materia cu ajutorul unei intenţii ordonatoare, a unei metode şi a educaţiei însuşite, despre care se afirmă că «reprezenta secretul şcolii». Totul pare autorizat să aplice picturii datele furnizate de simţuri, ce ne pun în legătură cu nişte realităţi, de parcă imaginea creată de artist ar fi inerentă unui gust anume şi inclusă în realitate la rangul înălţat al Frumosului: «Priviţi cu luare aminte carnaţiile, capetele, mîinile, gîturile goale: observaţi mlădierea lor, plenitudinea lor,[. . .] structura lor compactă şi atît de delicată, atît de densă şi în acelaşi timp atît de puţin încărcată. Examinaţi de asemenea podoabele, atlasurile, blănurile, postavurile, catifelele, mătăsurile, fetrurile, penele, săbiile, aurăriile, broderiile, covoarele, fondurile, paturile cu draperii, parchetele atît de netede, atît de solide [. . .], totul (vine) să demonstreze, într-un deplin acord, că în cazul unor astfel de personaje nu trebuie să existe nici un fel de ocolişuri, nici pericaz, nici demi-tente . . . » [32] etc., etc.

O asemenea revărsare generoasă de cuvinte vrea să sugereze reconstrucţia artistică a unei lumi prin simţuri, întemeiată pe percepţie şi pe credinţă subiectivă, lăsîndu-ne să surprindem modul în care opiniile epocii noastre au pătruns în noi, adică în exegeza din vremea noastră.

Avem libertatea de a le refuza ori accepta. Dar înainte de a ne decide trebuie neapărat să ştim care este punctul de plecare al judecăţii cu privire la cauzele înseşi ale creaţiei? Ce motive au putut determina un pictor să picteze?

Întrebarea şi-o pune în modul cel mai direct acelaşi autor: «*Ce motiv îl îndeamnă pe un pictor olandez să facă un tablou?*»

Răspunsul său este cel puţin surprinzător: «*Nici unul*». Mai departe se precizează că «Olanda n-a imaginat nimic, dar a pictat de minune!» [33] Nu se ştie, aşadar, ce vrea să facă un pictor, dar o face. Şi o face «de minune». O asemenea idee dezvăluie mai curînd fragilitatea operei decît calitatea ei. Consecinţele, dacă ideea ar avea ca bază un adevăr, ar putea fi distrugătoare pentru o creaţie. (Să ne amintim de Lionardo: «Pictorul care pictează numai din rutină şi fără gîndire seamănă cu o oglindă ce imită toate lucrurile din faţa ei, fără să ştie ceva despre ele»).

În fața unor ecuații atît de personale ca cele citate, a unor criterii construite pe desfășurări verbale antrenante în sine, care își extind argumentația independent de realitatea unor fapte concrete, transformîndu-le astfel într-o evocare fără substrat solid, judecata și imaginația cititorului sînt puse la grele încercări. Iată cum adeseori în timpul unor lecturi ne pot întîmpina nebănuite dificultăți, dacă în aprecierile scriitorilor de artă nu se ține seama de natura și semnificația unor opere în vremea cînd au fost create, ca și de semnificația lor pentru sensibilitatea contemporană.

Vom vedea mai jos riscul de a ne rătăci cînd ni se sugerează că înțelesul artei se împlinește în acel punct în care orice aspirație la o semnificație încetează. Pornind de la ideea că omul într-o imagine poate deveni din subiect al proceselor sociale obiectul acestora, asemenea unui lucru oarecare de care se folosește, s-a emis părerea după care *reificarea*, fie ea chiar parțială, descumpănește însăși finalitatea operei. Ca exemplu ne este dată tocmai pictura olandeză: « cînd reprezintă oameni, aceștia sînt supuși pămîntului, morilor, pășunilor. Ei reprezintă un conglomerat sau, să zicem, o alianță cu clima, cu temperatura, cu produsele pămîntului sau ale mării. De aceea, pictura olandeză ne este atît de aproape nu prin ceea ce semnifică, ci prin ceea ce *nu* semnifică. Deseori sîntem atrași tocmai de absența semnificației, sau de o semnificație care la început a semnificat utilul, și care a devenit treptat pentru noi o absență a semnificației. Sînt obiecte care lucesc, care sclipesc în umbră, și atîta tot» [34].

Să fi dispărut, oare, ceva ce era esențial în pictura olandeză: însuși motivul care a constituit temeiul ei? Ori, poate, e vorba de o confuzie de proveniență exogenă, din afara artei, față de consecințele căreia ar trebui să apelăm la limpezirea pricinilor ei și să găsim calea de a ne orienta în realitate, apelînd la imaginea originară și nu la transferarea acesteia într-o noțiune abstractă?

Este un fapt incontestabil că pentru majoritatea privitorilor semnificația unor tablouri din trecut este necunoscută. Rămîne însă neîndoielnic că nu a putut să nu existe o cauză pentru care ele au fost pictate și că semnificația lor a colaborat la exprimarea unei atitudini. Nici în cazul lui Ter Borch tabloul nu putea fi lipsit de o intenție ce se voia a fi semnificată.

După părerea lui Paul Claudel, ceea ce i-a indus în eroare pe cei mai mulți dintre criticii pictorilor olandezi a fost contrastul dintre punctul de vedere al acestora și atmosfera poetico-retorică a picturii baroce, ce se afla în plină — și simultană — desfășurare în Italia și Flandra, o « artă sonoră, somptuoasă, elocventă, grandilocventă », în legătură cu care s-a spus că « a văzut natura așa cum este, dar s-a complăcut a o zugrăvi așa cum nu este».

Nici pictura olandeză nu era lipsită de măreție și profunzime, dar ea a văzut natura așa cum este și a zugrăvit-o așa cum a văzut-o, cu farmecul ce era deopotrivă al vieții și al artei. O asemenea opțiune a trebuit să-și verifice forța creatoare nu în sublimitatea unei lumi divine, ci în temele obișnuite, împletind evenimentele acestora cu plasticitatea lucrurilor vizibile, cu « sufletul» lor, al caselor, odăilor ori al priveliștilor. Lipsa de însemnătate a motivelor a trebuit să fie însă compensată de forța gîndului și a simțirii, care și-au proiectat imaginile pe suprafețele tablourilor, fără pretenția de a născoci ori de a inventa, ci doar cu voința de a compune în strînsă dependență cu realitatea.

Pictura olandeză încă de la eflorescența sa a reflectat, în conexiune cu subiectivitatea artistului, tot mai captivant diversitatea unor viziuni personale. Astfel se lămurește particularitatea deplină a unor artiști, ca și împrejurarea că manifestările maeștrilor portretului și ale picturii de gen, aflîndu-se în legătură cu ideile de circulație mondială, se prezintă cu totul altfel decît creațiile lui Rembrandt, de exemplu, prin care se înfăptuiește măreția, profunzimea, minunea unei individualități și se autentifică puterea vieții prin implicarea tuturor evenimentelor spirituale în existența emoționantă a omului credincios [35]. În schimb, lui Frans Hals îi revine meritul — prin redarea desăvîrșită a personalității în portretistică — de a fi săvîrșit nu numai prima mare înflorire realistă a picturii olandeze, ci și de a fi ajuns la culmile ei. Reproșurile ulterioare ce i-au fost făcute lui Jan Steen, despre care încă Houbraken a povestit tot felul de lucruri șugubețe, nu i-au umbrit marele său talent, prin mijlocirea căruia a implantat comicul și fățărnicia vicleană în tabloul olandez. În arta lui Vermeer « toate exigențele s-au redus la liniște și, în cele mai bune opere, el s-a retras, resemnat, în pura contemplație. Din acest punct de vedere Vermeer este foarte apropiat de sensibilitatea din zilele noastre, deși nobila sa limpezime rămîne de neegalat [36]». Despre distincția lui Ter Borch vom transcrie aprecierile lui

Gudlaugsson, care observă că aceasta era aceea a burghezului și nicidecum noblețea insolentă a aristocratului. « Barierele acestei distincții n-au constituit niciodată o constrîngere pentru maestru, ci i-au lăsat suficientă libertate [. . .] Pentru el, această distincție însemna o îndatorire față de o lege lăuntrică, un simț al măsurii, o prețuire ponderată pentru semenii săi. Fără a o înfrumuseța, dar și fără a o respinge, ea îi conferea acea capacitate de pătrundere, plină de înțelegere, care deseori se transformă într-o tandră compasiune. Atîta timp — conchide Gudlaugsson — cît o asemenea atitudine a constituit modelul său de viață, arta lui și-a avut prietenii ei» [37].

TABLOUL EMBLEMATIC

Clasificarea operelor în funcție de domeniul reprezentării a impus — cum se știe — o anumită împărțire după subiecte, teme, tipuri etc. A existat însă un domeniu unde reprezentarea unor personaje în situații reale ori a unor obiecte în concretețea lor firească era subordonată unui conținut ideatic nedeterminabil fără cunoașterea unui cod. Cheia, respectiv « cifrul » acestuia, se află în cărțile de « emblematică ». Un tablou cu o asemenea funcționalitate este potențial totdeauna echivoc [38]. De obicei, incifrarea unei embleme în tablou era menită să constituie o împletire a moralei cu semnificațiile pămîntești ale existenței. Emblema nu intenționează să înșele prin forme amăgitoare, ci să exprime mai mult decît poate exprima realitatea imediată. Ea nu opune realității o lume idealizată artistic, o lume teoretică, ci se intercalează în mediul unor motive reale, ca un comentariu al existenței. Dacă însă nu sîntem avertizați în prealabil de înțelesul emblematic din unele picturi ale lui Ter Borch, nu vom vedea altceva decît niște personaje anonime care acționează într-un mediu pictural de culori, lumini, umbre și răsfrîngeri și vom crede că în spatele lor nu se ascunde nimic, nici o aluzie la ceva exterior imaginilor; nimic altceva decît un realism legat de un spectacol oferit de natură, ca și cum artistul ar fi pictat pur și simplu cu fidelitate ceea ce i se oferea privirii: o explorare a realității de dragul ei. (În acest fel privește, vede și înțelege — respectiv nu înțelege — tablourile religioase, de exemplu, cel care nu cunoaște cuprinsul Bibliei și al Evangheliilor sau măcar « erminiile » ori « iconografia ».)

Nici măcar Wilhelm von Bode n-a văzut că Ter Borch a pictat nu o dată și altceva decît ce i se oferea privirii. O spune el însuși; « Reprezentarea spectacolului pitoresc este pentru pictor scopul principal; tocmai prin aceasta situațiile cele mai indiferente au la el (Ter Borch) veridicitatea convingătoare, efectul susceptibil de cele mai diverse și subtile caracterizări, care l-au dus pe cel mai mare poet german la cunoscuta interpretare nuvelistică a tabloului de la Berlin, ce este desemnat de atunci cu numele *Mustrarea Părintească* [39] ».

Bode se referă la un pasaj din romanul *Afinități elective*, unde Goethe descrie o serată cu « tablouri vivante » aranjate după picturi celebre, între care și presupusa *Educație părintească*. (Tabloul lui Ter Borch primise această denumire de la gravorul J. G. Wille, care a dat planșei sale, executată după acest tablou, titlul *L'Instruction Paternelle)*. E interesant de consemnat ce anume a văzut Goethe în acest tablou: « Un tată cu un aer nobil și cavaleresc șade picior peste picior, părînd s-o admonesteze pe fiica sa, care stă în fața lui. Aceasta, o figură superbă, purtînd o rochie de atlaz cu falduri bogate, e văzută numai din spate, dar întreaga ei ființă pare să indice că se stăpînește. Că mustrarea nu e nici violentă, nici umilitoare se vede din expresia feței și din gestul tatălui; cît despre mamă, ea pare să ascundă o ușoară jenă, uitîndu-se într-un pahar de vin pe care e tocmai pe punctul să-l golească » [40].

În mod evident, Goethe a fost indus în eroare de forma plăcută și de « tonul serios » al tabloului astfel descris. Interpretarea lui pornește de la această formă și ajunge, aparent fără nici o complicație, la un conținut plauzibil. Confuzia este scuzabilă, deoarece în acest tablou al lui Ter Borch nu numai atmosfera, dar și atitudinea cuviincioasă, îmbrăcămintea sobră și decentă a fetei, precum și interiorul burghez, sugerează cu totul altceva decît o scenă de bordel.

După 1654 — ne avertizează Guépin — Ter Borch a ridicat pictura de gen olandeză într-o sferă mai rafinată, punînd prin aceasta în dificultate respectiva specie artistică. « Ne vine greu să recunoaștem, în același timp, un avertisment față de ceva negativ și o manieră de reprezentare pozitivă. Din acest motiv sîntem predispuși să ignorăm morala, de îndată ce un tablou capătă un titlu nostim » [41].

Fiind de acum avertizați asupra subiectului să privim mai atent această « educație părintească ». Bărbatul, departe de a fi un părinte, e un tînăr cu o expresie echivocă de voioșie și așteptare; în mîna dreaptă ridicată, el ține o monedă și o arată fetei. Bătrîna, așezată pe scaun, în centru, care bea vin, e proxeneta. Și patul este aproape. Lumînarea de pe masă nu este altceva decît simbolul amorului trecător: se aprinde și se stinge ușor; oglinda și colierul de perle: atribute ale cochetăriei și frivolității (elemente de *vanitas*).

În fața unor asemenea tablouri sîntem expuși unor erori de interpretare; capcana a pus-o la cale pictorul prin acel efect paradoxal ce se iscă din opoziția dintre o imagine plină de distincție și un subiect ce contravine bunei-cuviințe. Fiindcă aceste scene ale lui Ter Borch, oricît ar părea ele de bine consolidate în formă, constituie o lume în care sînt constrînse la coexistență două — ori mai multe — înțelesuri. În cazul dat, reala potrivire între intenție și imagine nu poate ignora implicarea emblematicii.

Emblema este o figură simbolică, însoțită de un *motto* în versuri, mai rar în proză [42]. Figura emblematică răspunde la o dublă intenție: una moralizatoare, alta combinatorie între mai multe sensuri într-o expresie complexă. Ca imagine, figura unei embleme depășește sensul ei iconic luat *ad literam* (un om, o plantă, un obiect, o scenă). Dacă nu este explicată, rămîne obscură ori chiar de neînțeles. Din acest motiv în cărțile emblematice fiecare figură are un titlu, *inscriptio*, formulat ca o maximă, și un text lămuritor, formulat poetic, *subscriptio*, care explică semnificația morală ori norma comportamentală a figurii. Tocmai acest ultim element a conferit o largă popularitate emblemelor în Olanda, cunoscute nu numai de inițiați — artiști, literați, filozofi—, ci și de multă altă lume. Legăturile dintre embleme și tablouri sînt relevate de o carte a lui Roemer Wisscher (1614) [43], ilustrațiile din cuprinsul ei servind ca prototipuri unor pictori. Spre sfîrșitul secolului, locul emblemei este luat de alegorie, urmînd exemplele publicate la Roma de Cèsare Ripa, încă în anul 1593, în volumul intitulat *Iconologia*, apărut în traducere olandeză la Amsterdam, în 1644 [44]. Iconologia lui Ripa avea să reprezinte pentru epoca clasicismului în artă ceea ce fusese emblematica [45] pentru epoca barocă *.

Prin includerea emblemei în imagine, « citirea » unui tablou de gen necesită mobilizarea mai multor experiențe, între care și aceea a cunoașterii motivelor emblematice, alegorice etc. la care a apelat artistul. Penetrația acestor elemente în aparența formei este atît de organică, încît privitorul adeseori nu le poate identifica decît printr-un act de meditație. Cîteodată nu le mai poate identifica deloc.

Cînd Ter Borch a transpus o situație reprobabilă — a cărei semnificație emblematică cuprinde avertisment și blamare — în sfera distractivului, el a suprapus, totodată, motivului tematic aspectele concrete ale unei reprezentări directe, dînd acestora o mai mare pondere decît emblemei. În acest fel a atenuat caracterul ilustrativ al scenei, raportînd concepția și execuția tabloului la zugrăvirea artistică a realității, pe care o leagă indisolubil atît de o compoziție, cît și de contrastele ori fuziunea unor tonuri cromatice, în realizarea cărora nu păcătuiește nici prin minuțiozitate, nici printr-o exagerată libertate de factură. Totul pare a fi fost văzut aievea, înfățișat întocmai și fără reținere în aceste scene unde domnește o bunăstare agreabilă în jurul unor personaje care, definite concret într-o ambianță reală, ne sînt prezentate cu o vădită notă de solemnitate și decență. Se știe că Ter Borch a pictat în aceste scene odăile ce serveau de locuință membrilor familiei sale, cu obiectele din ambianța căminului propriu. Șemineul și masa — cu un aranjament de natură statică — apar nu numai într-o compoziție, în *Soldatul galant* — un soldat cam indecent, lîngă o fată a cărei privire exprimă sfioșenie —, ci și în mai multe portrete de femei. (Datorită emblemei știm că fata sfioasă din tabloul amintit « își cîștigă existența cu amorul » și că în asemenea cazuri « morala » glăsuiește: « dragostea se poate cumpăra pe bani ».) Ter Borch a depășit contradicția dintre descrierea unei situații, avînd ca temei ideea cuprinsă într-o emblemă și prelucrarea artistică a realității, a unui fapt de viață, cu întreaga ei vigoare, cu toate acele obiecte din jurul omului — observate atent, caracterizate cu maximă pregnanță — ce sînt menite să amplifice senzația realului în tablou.

* Uneori emblema se confundă cu ceea ce italienii numesc *impresa* — în limba franceză *devise*, în limba germană « *Wappen* » — care este tot figura simbolică a unei idei ori intenții, însoțită de o inscripție latină. Spre deosebire de emblemă deviza — *impresa* — continuă să fie folosită și astăzi, ca « marca » tipografică a unor edituri, în medalii comemorative, în *ex libris*-uri etc.

Privind opera lui Ter Borch, ne vine greu să credem că — în afara portretelor propriu-zise — toate acele tinere femei, ce cîntă la un instrument sau cu vocea, ce se află în fața unei oglinzi ori sînt preocupate de citirea ori scrierea unei epistole, ca și doamnele cărora cîte un cavaler ori un paj le oferă un pahar de vin, nu sînt decît tot atîtea simboluri ale cochetăriei, o personificare a femeilor alegre care își subordonează comportamentul, îmbrăcămintea, farmecul unui interes: acela de a fi pe placul bărbaților, de a-i atrage și ispiti. Emblematica ne lămurește că acest tip de femeie — femeia în general — este simbolul cochetăriei, dar mai este și simbolul caracterului efemer al vieții. Încărcat cu aceste atribute, simbolul include și ideea de *vanitas*[46], de zădărnicie amăgitoare, atît în sens tradițional, biblic, *(vanitas vanitatum, et omnia vanitas)*, cît și în sensul mai larg al caducității.

VANITAS

Începînd din evul mediu, numeroase opere nu aveau altă menire decît aceea de a aminti oamenilor, cu o gravitate terifiantă, că moartea pune capăt tuturor plăcerilor vieții, că timpul macină totul, transformă în cenușă cele mai bine consolidate bogății și spulberă toate ambițiile și splendorile măririlor. Omul nu poate evita osînda destinului său sumbru decît dacă se leapădă de bunuri, ca și de orgoliul puterii, învățînd totodată, cu smerenie, « arta » de a muri într-o stare de grație (« *Ars moriendi* »). O bogată producție de imagini gravate inventariază acele obiecte ce sînt menite să ne amintească « deșertăciunile » vieții. Alegoria dominantă este craniul descărnat, țeasta, arhetip imagistic pentru *vanitas*. În simbolica deșertăciunii mai aflăm tot ce amintește de fragilitatea vieții terestre: cărămida spartă, coloana frîntă, instrumente muzicale cu corzile rupte, fructe, florile în general, cele tăiate de pe tulpină și așezate în vază în special *(Natura moartă)*; lumînarea care, arzînd, se topește și dispare etc., etc.

În secolul al XVII-lea limbajul imaginilor era, încă în mare măsură, analogic. Un sistem de semne iconice — accesibile unor cercuri largi — fusese cunoscut în toată Europa datorită compendiilor de iconologie, mitologie, de « știința hieroglifelor », cărților de emblematică etc. În sistemul acestor semne se concentra și o atitudine spirituală, datorită căreia unor obiecte reale le erau asociate semnificații din categoria existențială a acelei neputințe ce însoțește disoluția morții, într-o lume a strădaniilor irosite și vane. În această lume pînă și erotica fusese considerată destructivă, fiind simbolizată de obiectul fizic al patimii instinctuale: femeia expusă destinului prozaic al plăcerii *(meretrix)*, al cărei beneficiar era bărbatul anonim.

Asemenea tablouri au avut o dublă posteritate: pe de o parte, au prefigurat un gen în epoca contrareformei, în opere unde sfinți meditează în preajma unui craniu; pe de alta, prevestesc apariția acelor naturi moarte care sub denumirea de *Vanitas* ne arată cărți, ceasuri de nisip, teancuri de hîrtii, scrisori, lumînări, ochelari, bijuterii, perle, clepsidre etc., și bineînțeles simbolul major: craniul — analogia omului sortit dispariției inevitabile, mărturia neputinței umane, a umbrelor și iluziilor acestei lumi *(de contemplatione mundi)*, prezentă și în *Melancolia* lui Albrecht Dürer, aflată sub semnul lui Saturn, astrul tristeții îngîndurate care prezidează toate ostenelile intelectului. Fiindcă și cele mai savante speculații, cele mai arzătoare dorinți ale inteligenței, la fel și sentimentele — nu numai bunurile efemere, obiectele ce însoțesc luxul, cochetăria, ca și demnitățile, rangurile —, sînt și ele « vanități ». Toată această speculație provine din religie, ca ipoteză a salvării, care trebuie luată în considerare, chiar dacă ea nu coincide într-un alt context, decît cel artistic, cu vederile unor epoci ulterioare: « Unde este înțeleptul, unde învățatul, unde cuceritorul lumii? *(Ubi sapiens, ubi scriba, ubi conquistor hujus saeculi?)* — se întreba deja apostolul Pavel. Nici unul dintre aceștia nu poate salva puterea, luxul, viața. Tocmai acest înțeles se leagă în secolul al XVII-lea de *vanitas* și de toate aluziile simbolice ce pătrund în tabloul de gen, amintind burgheziei protestante — care a transformat religia într-un mit cultural obiectivizat, lipsit de elementele meditației spirituale oferită de liturghia romană — neputința de a transcende limitele a ceea ce este posibil în natură și viață.

Cunoașterea abstracțiunilor tangibile, a simbolurilor concrete, a emblematicii — cu întregul lor conglomerat asociativ — în metafora imaginii, contribuie la reconstruirea unei mentalități caracteristice modului în care contemporanii apreciau pictura olandeză în secolul al XVII-lea.

Aflăm de la Jacob Cats [47] (1577—1660), cel mai popular poet olandez al secolului, că fiecare reprezentare avea mai multe semnificații. Pentru o singură emblemă, Cats deslușise cîte trei tălmăciri: erotică, morală și religioasă. Se pare că echivocul, lipsa de precizie, ca și ambiguitatea exercitau o deosebită atracție asupra privitorului. Nici pictura lui Ter Borch nu se sustrage de la o interpretare pluralistă: simbolurile cuprinse în ea dispun de analogii cu valențe multiple [48]. Problema rămîne însă deschisă, întrucît nu se poate defini cu precizie nici importanța acordată de pictor emblematicii, nici manualul de care s-a folosit [49].

În privința elementelor de *vanitas* mai trebuie consemnată o împrejurare paradoxală. Atît la Ter Borch, cît și la alți pictori, aceste elemente oferă prilej de poetizare a unor obiecte frumoase, vase prețioase din aur și argint, pahare mari *(harapuri)*, bijuterii, cristale șlefuite etc., creînd impresii de altă finalitate decît cea inițial vizată. Ca o consecință a plăcerii cu care au fost pictate, în loc de a-l înstrăina pe spectator de zădărnicia bogățiilor, a obiectelor de valoare, artistul parcă îl obligă pe acesta să le admire. Astfel o artă funciarmente ambiguă riscă să transforme un *Memento mori* în *Carpe diem*, după expresia lui Horațiu [50], amintind că viața fiind scurtă, trebuie să profiți de fiece moment al ei.

Picturile lui Ter Borch din perioada premergătoare anilor 1650—1654 se deosebesc de cele ce urmează prin aceea că «invenția» și «conținutul» lor se deslușesc mai ușor. «Invenția» are un caracter precumpănitor tehnic, fiind astfel legată nu atît de premisele «conținutului», cît mai ales de descoperirea argumentelor formale potrivite pentru a se identifica cu un «conținut». Cu trecerea timpului, «invenția» din pictura lui Ter Borch s-a rafinat prin perfecționare, iar «conținutul» s-a confundat din ce în ce mai mult cu momentele decisive ale observației și expresiei. Cu sau fără voie, Ter Borch a deschis astfel picturii sale calea spre realitatea concretă a lumii, cu o înțelegere adîncă a vieții, pe care a redat-o desăvîrșit încărcată cu sentimente ce-i erau familiare.

REVELAȚIA PICTURALULUI

Unul din modurile cele mai avantajoase de a ne apropia de Ter Borch este acela de a ne îndrepta atenția asupra calităților picturale ale tablourilor sale. Dacă în secolul al XVII-lea conversațiile în jurul sensurilor posibile, camuflate ori tăinuite, ofereau prilejuri de desfătări ori de jocuri intelectuale, astăzi motivațiile cunoscute și pretextele necunoscute — primele cu urmări determinabile, celelalte indefinite — se situează într-o relație problematică ori conflictuală. Pentru că în timp ce redactarea (invenția) compozițională a picturii lui Ter Borch avea ca temei fidelitatea față de realitate, experiența observației, descoperirea subiectivă a naturii, «conținutul» se aflau în afara percepției senzoriale directe, dependente de un principiu de tradiție medievală. O asemenea situație, după anumite norme de apreciere, devenite uzuale, s-ar putea caracteriza drept o dezbinare între «conținut» și «formă».

În climatul modern al artei, marcat și de o nouă relație între operă și spectator, se poate vorbi, fără riscul dezavuării, despre acea calitate a formei care conferă *fond* dimensiunii artistice, forma fiind universul vizibil și indivizibil al artei, prin care se revelă nemijlocit ideea, simțirea, principiul, deasupra nivelului «literal» și fără sprijinul unor comentarii și interpretări.

Că Ter Borch nu a fost de fapt pictorul unor texte, un tălmăcitor moralist al unor istorioare în imagini, este de acum un lucru asupra căruia ne-am lămurit. Dacă ar fi fost un ilustrator, semnificația tablourilor sale trebuia să fie ori determinată de text, ori nedeterminabilă în lipsa acestuia.

Or, cum s-a arătat, textele și figurile explicate de inscripții, de care se presupune că s-ar fi folosit, nu sînt cunoscute ori nu există; în schimb pictura sa continuă să fie prezentă, afirmîndu-și virtutea de a se transmite, de a se comunica într-un flux continuu. Prin urmare opera lui Ter Borch a izbutit să fie *durabilă*.

De altfel, cei care în secolul al XIX-lea au «descoperit» pictura olandeză din secolul al XVII-lea s-au dezinteresat de embleme, de *vanitas* etc.; ei au descoperit însă calitățile autonome ale picturii din Olanda «secolului de aur». Ca de exemplu Fromentin, pe care îl transcriem întocmai cu propriile sale expresii: «*On me permettra de penser que la signification du sujet n'est ce qui assure . . . . l'immortalité*».

Nu în zadar s-a spus — și se spune — despre Ter Borch că a fost « pictorul misterioasei imagini văzute din spate». Tabloul la care se gîndesc cei care afirmă aceasta este *Violoncelista*. De fapt un portret. Atît doar că subiectul portretizat este Muzica însăși: care nu se aude, ci se vede. Se vede ca pictură.

Acest tablou rămîne un argument convingător al faptului că, în cadrul modurilor « tematice», Ter Borch este pătruns de ideea temei numai în măsura în care tema i se oferă ca formă picturală, capabilă de a cuprinde și transmite poezia unei revelații. Ca pictură.

ÎNTRE PICTURĂ ȘI PORTRETISTICĂ

Îndeobște se consideră că la nivelul portretului pictura dispune de o gamă mai redusă de posibilități semnificante. Poate din acest motiv se și face, uneori, o diferență între « pictorii care s-au servit de meșteșugul lor pentru a face portrete și pictorii adevărați care au făcut și portrete». Dar Ter Borch? A fost el « pictor», ori « portretist»? Întrebarea nu este lipsită de sens dacă ne gîndim că portretistul — și Ter Borch a fost unul dintre marii și fecunzii pictori de portrete — abordează altfel tabloul decît autorul de compoziții. Într-un fel chiar invers, întrucît portretistul realizează unitatea imaginii pornind de la detalii, de la observații fragmentare și intuiții izolate. Abia pe parcursul lucrului, fragmentele disparate se adună, încep să se lege între ele, să ocupe un loc în ansamblu, ca în cele din urmă să realizeze acea unitate care atestă organicitatea tuturor elementelor disparate.

Dacă în compoziție determinantă este viziunea ansamblului, în a cărui realizare intervine predominant seria unor norme « abstracte» — echilibrul dinamic, organizarea alternantă a formelor, contrastele de valoare, raportul de proporții, direcționarea unor linii de forță, ritmul activ și pasiv etc. —, portretistica uzează de un alt principiu de formalizare, care restrînge abundența factorilor abstracți, ea fiind din toate timpurile și pretutindeni o școală riguroasă a obiectivității, ostilă interpretărilor fantaziste și elanului vizionar. În portret, datele necesare structurării tabloului sînt furnizate artistului de trăsăturile cele mai personale ale modelului, de caracterul acestuia, de ținuta sa vestimentară, dependentă de gustul epocii. Astfel « regia» portretului este mai concretă și, în general, lipsită de « cifrul» semnificațiilor paralele ori ascunse, tocmai pentru că se sprijină pe real, fără posibilitatea simulațiilor derutante. Pînă și spațiul imaginii se află într-un raport precis cu personajul, unind într-o sintaxă logică semnificația formelor și structura morală a modului cu atmosfera unei ambianțe.

Toate aceste trăsături ce caracterizează portretul sînt însă prea cunoscute ca să mai insistăm asupra lor. Ceea ce se cuvine a fi precizat în legătură cu Ter Borch este afirmarea personalității sale de pictor în portretistică; un domeniu unde, ca toți marii pictori-portretiști, și el și-a elaborat o metodă proprie de creație.

Într-adevăr, așa cum există o pictură a scenelor de gen și de moravuri tipic terborchiană, există și o portretistică terborchiană, diferită de aceea a contemporanilor săi, Frans Hals și Rembrandt. Dacă insistăm să deslușim, totuși, o înrudire posibilă între acești mari creatori, aceasta s-ar putea evidenția în aplombul prin care toți trei se lasă impresionați de convingerea ce o au modelele despre propria lor autenticitate. Odată ajunși la acest aspect al picturii olandeze ar fi poate momentul potrivit să menționăm că ea se separă de istoria (de istoria Olandei, firește) cînd dă uitării brutalitatea necruțătoare a secolului; de acea istorie care consemnează răscoale populare, războaie, încrîncenate controverse religioase, cuceriri coloniale însoțite de violențe, de jafuri; ori cînd selectează din realitățile epocii numai unele aspecte, de preferință cele dependente de viața domestică, în general îmbelșugată, tihnită, ferită de zbucium, trăită în confort, a cărei imagine pictată fusese privită cu plăcere de păturile burgheze. Nici pictorii, nici burghezii nu mint, ci aleg și limitează atunci cînd, prin eliminare, se concentrează numai asupra formelor agreabile ale vieții, cu expresia limpede a unor simțiri vii și adevărate. Pictorii transformă, umanizează, după gustul și preferințele unei clientele care cunoștea — dar dorea să uite — gustul fumului iscat de detunăturile armelor, a prafului de pușcă, mirosul dulceag al sîngelui scurs din trupurile celor căsăpiți în lupte.

Scurtînd azi fizionomiile transmise de chipurile acelui secol, ești atras de personajele ce trăiesc într-o atmosferă pătrunsă de demnitate, figuri aflate într-un dialog grav cu propria lor imagine, și care vor să li se imortalizeze nu faptele, ci acele aspirații

și sentimente ce dădeau demnitate universului lor; fizionomii care vor să ofere privirii posterității semnele probității, ale iubirii de adevăr, ale rectitudinii. O galerie umană desprinsă dintr-o lume adevărată. Adevărată prin ignorarea deliberată a tuturor aspectelor, uneori cumplit de nemiloase, ale unei realități.

La elaborarea scenariului acestui spectacol, unde se reflectă o umanitate — nu cum a fost, ci cum ar fi vrut să fie —, participaseră deopotrivă atît pictorii, cît și clientela lor. Excepții, demne de a fi consemnate, nu ne sînt cunoscute. Poate aceasta este și cauza repertoriului tematic destul de redus al picturii olandeze din secolul al XVII-lea, care nu s-a angajat în cuprinderea mai amplă a temelor oferite de ansamblul vieții și al realităților.

Ter Borch, ca portretist, dă dovadă de un dar excepțional în a surprinde fizionomia individuală a modelului, pornind de la efectul produs asupra sa, ca o demonstrație a faptului că vederea, ca o funcție a vieții însăși, participă la afirmarea acesteia. Dincolo de acest dar al observației pătrunzătoare, portretele lui Ter Borch ne introduc în unitatea structurii picturale a imaginii, învestită cu acea coeziune și vigoare ce caracterizează pe marii creatori, singurii capabili să îmbine o schemă și un fapt de viață într-o unitate spirituală coerentă, într-o formă coincidentă cu împlinirea ei. În acest chip, *formele* celui portretizat se situează în zonele *conținutului*, devenind sensul semnificației lor.

Dacă tablourile de gen ale lui Ter Borch — considerate a se afla printre cele mai caracteristice creații ale secolului al XVII-lea — și-au demonstrat importanța nu ca «literatură pictată», ci ca pictură, în portrete artistul se dovedește a fi mai mult sieși lege. Acum, singur în fața celui portretizat și a suportului gol, totul depinde de el. Convențiile genului îi permit o manifestare nestingherită a libertății, atunci cînd pictează motivul concret, în spatele căruia nu se mai ascunde nimic, nici o idee străină imaginii.

În ceea ce privește «poza» portretelor, ea este solicitată totdeauna în avantajul personajului pictat; figura se află în cea mai convenabilă atitudine în fața spectatorului. Dacă apar și accesorii, ele sînt în așa fel integrate încît prezența lor să fie pictural necesară. Personajul dispune de cîmpul întreg al tabloului, de atmosfera voalată de umbre ale unui mediu aerian unde se zăresc, uneori, aproape topite în vibrația griurilor, ca o amintire ori ca un gînd pe cale de a dispare, o carte, o pălărie, un fragment de mobilă, alteori, un cristal, o masă acoperită de o cuvertură grea, o oglindă, într-un dialog cromatic al răsfrîngerilor ce se susțin reciproc și cărora nu poți să le mai asociezi decît tăcerea și umbra; atmosferă unde de obicei nu apare nimic altceva decît o anvelopă difuză și transparentă, fără o sursă precizabilă de lumină, cu modelații cromatice astfel alcătuite încît întreaga ambianță, la o primă — și chiar superficială — privire neutră și obiectivă, permite observarea gradațiilor succesive pînă la atingerea unor zone aproape compacte de intensități luminoase și cromatice, de lumină și culoare concentrate chiar în figura celui portretizat. Datorită unei astfel de «orchestrații» picturale, personajele ni se înfățișează cît se poate de firesc în tonalitatea generală a tabloului, în care «dacă, totuși, clarobscurul iese vreodată mai puternic în evidență, el servește scopului de a întări efectul culorilor sale», în atmosfera calmă, de rigoare intimă, din jurul personajelor [51].

În afara manierei, de o finețe aproape impalpabilă, portretele lui Gerard Ter Borch, mai ales cele de femei, aduc totdeauna și o mărturie a stimei artistului față de demnitatea umană, față de afirmarea socială a acestei demnități, acordînd o atenție neobișnuit de insistentă și sensibilă nu numai ființei modelului portretizat, ci și contemplării și redării suprafețelor nemișcate ale lucrurilor, ce conferă un liniștitor prestigiu, de o formulă aproape incantatorie, materialelor textile ale toaletelor: mătăsurilor, catifelei, voalurilor, redate totdeauna în puritatea tonurilor locale; rochiilor de satin și atlaz, garniturilor de blană, stofelor fine de lînă la costumele bărbătești, discret susținute de luciul neostentativ al unor obiecte și al instrumentelor muzicale: virginale, violonceluri, lăute, ghitare, *tiorbe* . . .

Ca la Velázquez — remarcă Bode —, o masă ori un scaun constituie unica decorație a interiorului, și cînd lipsesc și acestea, tot ca la maestrul spaniol, o simplă linie abia dacă sugerează locul unde pardoseala cenușie se detașează de peretele de aceeași culoare. Numai arareori portretele lui Ter Borch sînt ceva mai colorate: și în acest caz cromatica lor — tot ca la Velázquez — este de o finețe reținută [52].

La Ter Borch nu vom întîlni nici o îndoială cu privire la realitatea lumii sensibile, nici o rază din transcendent, întrucît el nu își însușise idei inspiratoare de pictură decît

din lumea tangibilă. Ceea ce apare însă din această lume este nu numai interpretat cu o mare vitalitate, ci și cu o perfecțiune ce echivalează cu o sărbătoare a simțurilor. Nu este vorba numai de stăpînirea formelor, de alura savantă a personajelor, de îmbrăcămintea lor despre care s-a putut spune că, uneori, « cîte o rochie de atlaz joacă rolul principal », dar și despre efectele « încîntătoare » și mijloacele sale rafinate, despre multitudinea de tonuri colorate, variate și delicate ce se formează în luminile și reflexele stofelor împrăștiate și reunite în cele mai cuceritoare game de culori pe suprafețele materialelor. Într-adevăr, portretistica lui Ter Borch este și o generoasă revărsare cromatică, o sărbătoare oferită vederii, dar mai este — și nu în ultimul rînd — configurarea captivantă a expresiei însuflețite de un crîmpei de viață, nu numai într-o afirmare generoasă a imediatului, ci și în perspectiva unor înțelesuri ale sentimentelor și gîndurilor.

Fără să încercăm a supraadăuga operei sensuri pe care nu le are, pornind de la portretistica sa vom constata un proces de adîncire a vieții interioare a artistului, ca și incursiunile sale în profunzimea vieții personajelor, înzestrate cu semnificații noi, în folosul unor *idei picturale*, incluse în cuprinsul unui tablou. Ca exemplu ne vom referi din nou la *Concertul* (de la Muzeul de Stat din Berlin), unde violoncelista nu poate fi admirată, cu întreaga imagine a tabloului pe care o domină, numai pentru neîntrecuta frumusețe a culorilor, pentru splendida — și enigmatica — figură a femeii, pentru variatele accesorii care alcătuiesc ambianța și decorul încăperii. Ceea ce devine determinant în această pictură este pătrunderea în formă a simțirii artistului, suveranitatea spirituală care conferă poezie imaginii, o poezie distilată din realitatea unui aspect de viață și înălțată la un ordin mai înalt.

O imagine cu *Violoncelista* nu mai încearcă să ne deruteze, prin recurgere la o formă ce s-ar putea asocia unui pretext literar ori împletind realitatea cu o enigmă iconografică, care pretinde totdeauna un efort în descifrarea semnificației. Dacă totuși tabloul derutează, acest lucru se datorează interferenței dintre două genuri: dintre portret și tabloul de gen. Insistența asupra unei acțiuni, cu efectele luminoase și colorate subordonate acestei acțiuni, pledează pentru scena de gen; înfățișarea insinuant dominatoare a personajului din primul plan pledează în favoarea portretului. Dar poate fi portret o figură fără chip, fără privire, fără o expresie a feței?

Nu încape nici o îndoială că tabloul acesta al lui Ter Borch se detașează de o tradiție. Mai mult: el e înzestrat cu funcții creatoare de tradiție, fixînd o trăire artistică încă neîncercată în zonele permanențelor spirituale. O asemenea constatare ridicată la rangul unei certitudini infirmă acele păreri conform cărora motivele lui Ter Borch ar fi fost simple variațiuni pe o singură temă: disputa dintre atracția și adversitatea sexelor, camuflată de o anumită manieră a reprezentării și dezvăluind contradictoriul și nestatornicia unor relații, care, în cele din urmă, îl readuce pe fiecare la sine însuși. O asemenea situație se transformă într-o conduită ce deviază atenția de la o finalitate firească la o situație imprecisă, relativă. O apreciere de acest fel ignoră valoarea reală a tablourilor lui Ter Borch, create nu din formule informaționale, ci din alcătuiri optice, intraductibile în cuvinte.

Forța de creație a lui Gerard Ter Borch rămîne constantă pînă la moarte (1681) și chiar ascendentă prin desăvîrșirea continuă a formei și facturii, într-o evoluție lentă, dar constantă (forma fiind expresia unui nou ideal laic; iar factura, manifestarea sensibilă a voinței și simțirii).

Cînd Ter Borch și-a început ucenicia, barocul s-a impus în mai toate ramurile artei peste tot în Europa. În pictură își configurase temele pe motive furtunos dinamice, altfel decît figurarea artificioasă a manierismului premergător; ca o lumină și umbră ce inundă realul cu propriile lor ființări; cu forme ce se extind neliniștite în spații, nestînjenite de legile gravitației; cu perspective exagerate ce ademenesc privirea în afara spațiului pictural.

În Olanda însă, unde căminul era factorul determinant pentru valorificarea obiectelor de artă, pictura se integrează în cultul interiorului, păstrînd spiritul austerității calviniste, neconcordantă cu spiritul și morfologia barocului contrareformei. Paralel cu acesta, pictura Țărilor de Jos a diminuat importanța formelor și culorilor în favoarea elementelor de atmosferă, mai ales în peisaj. Tocmai cu această orientare a venit în contact Ter Borch, chiar la începutul carierei sale, prin intermediul maestrului său Molyn. După aprecierea lui S. J. Gudlaugsson [53], Ter Borch se îndreaptă apoi, cu o oarecare reținere, către pictura de gen, ai cărei reprezentanți tipici — ca de exemplu Pieter Codde

(1599—1678), Anthonie Palamedesz (1601—1673) și Dirck Hals nu erau străini de tumultul stilului baroc. (Lucian Blaga arată că nici unul dintre «factorii determinanți ai unui stil nu implică și nu atrag după sine în chip necesar alți factori determinanți»; dar «un stil oarecare e totdeauna condiționat de o garnitură întreagă de factori»; și ca o concluzie pe care ținem s-o reținem: «Diversele stiluri nu se deosebesc numaidecît prin tot ansamblul factorilor de bază; unii dintre acești factori pot să fie, cel puțin în expresia lor abstractă, categorială, comuni mai multor stiluri»[54].

Același Gudlaugsson, după ce constată că «... dorința de noi forme nu înseamnă cîtuși de puțin o schimbare de stil, ci doar o modificare a modului de figurare barocă»[55], avea să precizeze că impulsul de mișcare în creația lui Ter Borch s-a deplasat de la reacția emoțională puternică spre forțele motrice interioare, dînd naștere unor forme calme, stăpînite, dependente de lumea înconjurătoare, unde fiecare artist în parte trebuie să hotărească pentru sine ce semnificație are realitatea pentru el. O asemenea artă, prin opera principalilor săi reprezentanți, a construit ea însăși primul punct de susținere al unui pod ce se va arcui, peste epoci și școli, în așa fel încît îi va lega, prin afinități personale, pe Manet cu Frans Hals, pe Daumier și Hogarth cu Jan Steen, pe Van Gogh cu Hercules Seghers, pe Chardin, Corot și Cézanne cu Vermeer și, în sfîrșit, pe Degas cu Ter Borch[56].

În perioada ultimilor ani de creație ai lui Gerard Ter Borch, pictura olandeză s-a îndepărtat tot mai mult de acele forțe modelatoare care odinioară i-au determinat afirmarea și — ulterior — dezvoltarea. Printre numeroasele cauze implicate în această mutație au jucat un rol și factorii externi. Astfel, în politica mondială au intervenit o serie de modificări în favoarea altor națiuni, în timp ce importanța Republicii s-a redus la aceea a unei puteri de rang secundar. Simultan cu restrîngerea inițiativelor, pe tărîm spiritual apare o anumită pasivitate și, odată cu aceasta, o creștere a influențelor venită din afară, mai ales din Franța și Anglia. În aceste împrejurări, arta olandeză a fost confruntată cu expresii artistice străine de tradițiile ei. Stratificarea socială internă a favorizat și ea schimbarea, datorită concentrării și consolidării unor avuții prin moșteniri, ceea ce a dus la izolarea păturilor de sus ale societății. Gustul acestora înclina spre somptuozitate, iar cultura lor spre clasicismul internațional. În același timp mica burghezie decăzu în îngustimea partizanatului teologic, nefavorabil dezvoltării artelor.

Pe scara valorilor pe primul loc ajunsese pictura istorică, orientată spre clasicism; portretul se practica îndeosebi pentru precizarea rangului social, peisajul și natura statică se subordonaseră rosturilor decorative ale tapetului pictat; tabloul de gen, în declinul său, devine artificios și ornamental, iar în privința execuției minuțios, ca la miniaturiști, mulțumindu-se cu scheme mai vechi și permutarea unor forme preluate din tradiție. Evident, în această fază eclectică, s-a recurs la «modelele» lui Ter Borch. «Temele galante, felul său de a rezolva anumite situații, cîteva din figuri, precum și rafinamentul cu care el știa să redea materialitatea stofelor — toate acestea fură însușite de pictorii mai tineri de gen, interpretarea lor urmînd însă, aproape exclusiv, linia unei eleganțe superficiale»[57]. Apoi — părăsind lipsa de ostentație a motivelor, simplicitatea, veridicitatea scenelor — pictorii de gen au evadat, aproape toți, într-o lume a idealurilor ireale ori în idilă.

Ter Borch nu a fost însă încercat de dilemă. Consecvența unei evoluții firești, continua sa legătură cu realitatea adevărurilor simple, în care nimic nu era prea insignifiant pentru a fi ignorat, înălțarea ființei umane pe un plan de demnitate, concentrarea mijloacelor de expresie — l-au ferit de sărăcirea estetică a noilor tendințe și l-au deosebit, totodată, de indiferența și lipsa de accent a noului stil manifestate în opera tîrzie a altor artiști, încă activi și ei în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea. Într-adevăr, Pieter de Hooch, Nicolaas Maes ori Frans van Mieris cel Bătrîn s-au acomodat noului curent, ca și Jan Steen de altfel. Problema lor și a altora o consemnăm ca o apariție istorică a unui anume stil de cultură, numai pentru a releva consecvența lui Ter Borch la o încrucișare de drumuri.

La Ter Borch, de fapt, *summum*-ul unei viziuni originale, adică analogia morfologică dintre ideile proprii despre lume și lucrări, apare ca o concluzie a unor experiențe de viață abia în operele sale tîrzii (*Societate muzicală cu trei personaje* — 1675; *Concertul* — 1675; *Portret de bărbat-figură întreagă* — 1675 ș.a.).

Lumea lui Ter Borch e mai liniștită, mai puțin «metafizică» decît a lui Rembrandt, spiritul mai unitar, mai puțin «turbulent» decît cel al lui Frans Hals, tratarea spațiului

mai puţin geometrică — şi ca atare mai indecisă — decît la Vermeer, dar efectul picturii sale, datorită pasiunii creatoare lipsite de exaltare, este mult intensificat de abordarea subtilă a luminii şi culorii într-un spaţiu construit, unde forma caută să dea expresie consecvenţei lăuntrice de maximă constanţă, cu calm şi solemn, dar fără rigiditatea imobilităţii.

Logica interioară, cu totul personală, a picturii lui Ter Borch confirmă calităţile distincţiei pătrunsă de simplitate. Temele de care se foloseşte nu zguduie prin conţinutul lor, dar impresionează prin felul cum sînt întruchipate artistic. Iubitorii orizonturilor mai adînci şi vaste, a subiectelor mari ori cu rezonanţe metafizice, vor pretinde şi alte calităţi decît cele implicate în viaţa cotidiană a unei case, cu încăperile ei în care se petrec evenimente fără surprize şi trăiesc nişte personaje ale căror fapte nu ridică prea multe semne de întrebare, dar lasă să fie totdeauna simţite pulsaţiile unei vieţi adevărate, în cadrul căreia fiecare e el însuşi, cu aerul lui individual, unic.

Firește, ca *toate* operele de artă ale trecutului, şi arta lui Ter Borch, aflată în strînsă legătură cu valorile epocii sale, poate să pară înstrăinată de prezent. Din acest motiv, nici arta lui nu se oferă astăzi aprecierii prin mijlocirea esteticului contemporan, nici prin « subiectele » aflate în corespondenţă cu timpul lor, ci datorită modului în care a fost gîndită şi simţită ca pictură. Nici ca emblemă ori simbol, nici ca « hieroglifă » a unei epoci, ci ca un produs al spiritului profund, ca o poartă a lumii interne prin care pătrunzi în acel miracol tainic — ce nu poate fi nici gîndit, nici simţit, nici exprimat decît în culori, în pictură — care ne leagă de noi înşine, înlesnind, totodată, o legătură cu permanenţa, cu eternitatea spirituală a umanităţii.

De altfel, pentru toţi cei ce au avut răbdarea să urmărească desfăşurările din cuprinsul acestor pagini apare clară intenţia de a lămuri, alături de personalitatea şi opera unuia dintre cei mai mari artişti, *rolul* lui Ter Borch în actualitatea noastră: ne referim mai întîi la gîndirea pictorului, dezvoltată printr-o meditaţie esenţială pînă la propria-i împlinire în formă; la privirea sa care gîndind i-a generat opera, fără să uităm că a fost nevoie de *un om* care să gîndească în culori, lumini şi spaţii, dar şi de neliniştea unor întrebări, pentru a-i permite să întrezărească legăturile artei cu alte probleme ale conştiinţei creatoare.

Şi încă ceva: întreaga operă a lui Ter Borch reprezintă o mărturie neîndoielnică asupra stării sale morale în clipele cînd mînuia penelul.

NOTE

1. Lucian Blaga, *Trilogia Culturii*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, pp. 314—315.
2. Datele biografice ale lui G.T. Borch stabilite de S.J. Gudlaugsson nu corespund decît parțial cu cele cunoscute anterior. A mai fost consultat volumul de studii și catalog *Gerard Ter Borch. Zwolle 1617 — Deventer 1681*, publicat de *Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte* din Münster, în anul 1974; autori: H.R. Hoetink, Dr. G. Langemeyer, Dr. P. Pieper, A.J.M. van der Vaart, S.J. Gudlaugsson, și J.P. Guépin.
3. Documentele unei licitații de la Haga, din 1647, menționează «o lucrare importantă» de Ter Borch și Molyn, vîndută pentru importanta sumă de 50 guldeni.
4. Arnold Houbraken, *De groote Schoubourgh der Nederlandsche Konstschilders en schilderessen*, vol. I—III, Amsterdam, 1718—1721.
5. Wilhelm von Bode, *Die Meister der Holändischen und Flämischen Malerschulen*, Leipzig, 1958, vezi ediția românească, *Meșterii picturii olandeze și flamande*, vol. I—II, traducere de Eugen Filotti, Editura Meridiane, București, 1974, vol. I, p. 121.
6. *Ibidem*, p. 124.
7. S. J. Gudlaugsson, *Gerard Ter Borch*, vol. I—II (vol. II: catalog și documente), Haga, 1959—1960, vol. I, p. 140.
8. Vezi nota 4.
9. G.L. Becker, *Mr. Wells and the new history*, în *Everyman his Own Historien*, New York, 1935.
10. E.H. Carr, *What is History?* Londra, 1962.
11. Max J. Friedländer, *Über die Malerei*, München, 1963, vezi și ediția românească, *Despre pictură*, traducere de Gheorghe Székely, Editura Meridiane, București, 1983, p. 196.
12. Viktor Lazarev, *Старые европейские мастера*, Moscova, 1974, vezi ediția românească, *Vechi meșteri europeni* vol. I—III, traducere de Vasile Florea, Editura Meridiane, București, 1977, vol. III, p. 129.
13. Thoré-Bürger, apud Wilhelm von Bode, *Meșterii picturii olandeze și flamande*, ed. cit., vol. I, p. 111.
14. Wilhelm von Bode, *op. cit.*, ed. cit., vol. I, p. 124.
15. J.P. Guépin, *Die Rückenfigur ohne Vorderseite* (vezi nota 2). Autorul analizează cu mare pătrundere probleme ca: emblema, echivocul, sociabilitatea, moderația, jocul pur în pictura lui Ter Borch.
16. Noël Mouloud, *La Peinture et l'espace*, Paris, 1964, vezi ediția românească, *Pictura și spațiul*, traducere de Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1978, p. 291.
17. Noël Mouloud, *op. cit.*, ed. cit. p. 243.
18. Tudor Vianu, *Estetica*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 108.
19. Wilhelm von Bode, *op. cit.*, ed. cit., vol. I., p. 111.
20. Eduard Koloff (alteori Ed. Collow), *Rembrandt nach neuen Aktenstücken und Gesichtpunkten geschildert*.
21. Fülep Lajos, *Művészet és világnézet*, Budapesta, 1976, p. 589.
22. Bernard Berenson, *Aesthetics and History in the visual Arts*, New York, 1948.
23. Despre Arta Țărilor de Jos se vorbește pînă în 1579, anul în care provinciile acestei țări se despart în două: 1. în nordul protestant (Republica Țărilor de Jos sau Provinciile unite sau Olanda; (în olandeză Nederland), cu o evoluție cultural-politică «olandeză», neîntreruptă de-a lungul secolelor pînă în zilele noastre; 2. în părțile de sud, preponderent catolice, unde — pe teritoriul actual al Belgiei — se dezvoltă cultura și arta flamandă. În anul 1830 ia ființă Belgia, ca stat independent; de la acea dată istoria artei se referă la «arta belgiană».
24. Eduard Plietzsch, *Holländische und flämische Maler des XVII Jahrhunderts*, Leipzig, 1960, vezi ediția românească, *Pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea*, vol. I—II, traducere de Ion Herdan, Editura Meridiane, București 1978, vol. I. p. 12.
25. Mąx J. Friedländer, *op. cit.*, p. 151.
26. Modest Morariu, *Fromentin astăzi*, apud Eugène Fromentin, *Maeștri de odinioară*, traducere de Modest Morariu, Editura Meridiane, București, 1973, p. 16.
27. Eugène Fromentin, *op., cit.*, ed. cit., p. 148.
28. René Huyghe, *Les puissances de l'image*, Paris, 1965, vezi ediția românească, *Puterea imaginii*, traducere de Mihai Elin, Editura Meridiane, București, 1971, p. 93.
29. Max J. Friedländer, *op. cit.*, ed. cit., p. 195.
30. *Ibidem*, p. 196.
31. Max J. Friedländer, *op. cit.*, ed. cit., p. 196.
32. Eugène Fromentin, *op. cit.*, ed. cit., p. 150.
33. *Ibidem*, p. 135.

34. Jean Grenier, *L'art et ses Problèmes*, Paris, 1970, vezi ediția românească, *Arta și problemele ei*, traducere de Modest Morariu, Editura Meridiane, București, 1974, pp. 365—366.
35. Georg Simmel, *Rembrandt*, traducere de Grigore Popa, Editura Meridiane, București, 1978, p. 211.
36. S.J. Gudlaugsson, *Die historische Stellung des Werkes*, în *G.T. Borch*, pp. 25—29.
37. S.J. Gudlaugsson, *Gerard Ter Borch*, vol. I, Haga, 1959, cap IX. p. 140.
38. J.P. Guépin, *op. cit.*, pp. 31—38.
39. Wilhelm von Bode, *op. cit.*, ed. cit., p. 125.
40. Johann Wolfgang von Goethe, *Wahlverwandtschaften*, partea a II-a, cap. 5.
41. J.P. Guépin, *op. cit.*
42. Andrea Aleiato, *Emblematicum liber*, 1531. Sensul anterior al emblemei era «ornament accesoriu».
43. Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614. Alte manuale de emblematică apărute în Olanda: A. Vaemius: *Amorum Emblemata*, 1608; P. Cornilszoon Hoon: *Emblematica amatoria*, 1611; *Emblemato ol zinne-werck*, 1624.
44. Cesare Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghe des Verstands*, Amsterdam, 1644.
45. A. Henkel & A. Schöne, *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des 16 und 17 Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967.
46. J.P. Guépin, *op. cit.*
47. Jacob Cats, *Sinne — en mineebeelden, 1612; Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijdt*, Gravenhage, 1632.
48. J.P. Guépin, *op. cit.*
49. Idem, *op. cit.*
50. Quintus Horatius Flaccus, *Ode*, I, 11, 8.
51. Wilhelm von Bode, *op. cit.*, ed. cit., vol. I, p. 121.
52. Wilhelm von Bode, *op. cit.*, ed. cit., vol. I, p. 123.
53. S.J. Gudlaugsson, *op. cit.*, vol. I, p. 148.
54. Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 103—104.
55. S.J. Gudlaungsson, *op. cit.*, vol. I., p. 162.
56. *Ibidem*.
57. *Ibidem*.

CRONOLOGIE

1583 Se naşte Gerard Ter Borch cel Bătrîn, pictor. Din lucrările lui, pe lîngă numeroase desene, se cunoaşte un singur tablou, *Jertfa lui Avraam*. A funcţionat şi ca perceptor în oraşul Zwolle. Din căsătoria sa cu Ana Bufkens

1617 se naşte Gerard Ter Borch cel Tînăr în oraşul Zwolle, din provincia Overyssel. Zwolle era un important centru de artă şi cultură, dispunînd de tipografii şi un celebru institut de învăţămînt. La Zwolle a trăit şi scris călugărul Toma de Kempis (1380—1471);

1621 Moare mama lui Gerard cel Tînăr. Ter Borch cel Bătrîn se căsătoreşte cu Geesken van Voerst, sora gravorului Robert van Voerst;

1625 primul desen cunoscut al copilului Gerard reprezintă un *Călăreţ văzut din spate (« Anno 1625 den 25 September G. T. Borch de Jonge inventur »)*;

1628 Ter Borch cel Bătrîn, rămas din nou văduv, se recăsătoreşte cu Wiesken Matthys din Deventer. Dintre cei 6 copii, mai apropiaţi de Gerard erau: Gesina şi Moses, ambii buni desenatori. O altă soră, Jenneken, şi fiica acesteia, Hillegonda, aveau să păstreze albumul de familie cu peste 1 200 de desene, care a reapărut în secolul al XIX-lea şi a intrat în proprietatea Rijksmuseului din Amsterdam;

1632 Gerard cel Tînăr se află la Amsterdam;

1633 revine la Zwolle, iar în primăvara ori vara acestui an intră ucenic în atelierul pictorului peisagist Pieter Molyn din Haarlem;

1634 primul tablou cunoscut: *Călăreţul văzut din spate*.

1635 Se află la Haarlem pînă în vară; prima pictură semnată şi datată, *Consultaţia*. Pleacă la Londra şi lucrează în atelierul unchiului său, gravorul Robert van Voerst;

1636 revine la Zwolle;

1637 pleacă în Italia; activ la Roma şi Neapole;

1639 părăseşte Italia; scurtă şedere în Spania; la Madrid pictează portretul regelui Philippe al IV-lea;

1640 după o scurtă şedere la Anvers şi în Franţa revine în Olanda. Pictează *Jocul de table*, portrete. Activ la Haarlem şi Amsterdam pînă în 1645;

1640—1648 pictează portrete, precum şi *Grup de familie în peisaj*, *Intrarea lui Adriaen Pauw în Münster*;

1646—1648 se află la Münster;

1648 este prezent la ceremonia încheierii păcii de la Münster. Toamna părăseşte oraşul Münster;

1648—1654 la Amsterdam, Zwolle, Haga şi, probabil, la Kampen;

1654 se căsătoreşte cu Geertruyt Matthys, sora mamei sale vitrege. Se stabileşte la Deventer. Pictează *Mustrarea părintească*, *Grajdul de cai*, portrete;

1655 dobîndeşte « mica cetăţenie » a oraşului Deventer. Pictează *Doamna care se spală pe mîini*, *Femeie scriind o epistolă*, *Băiatul puricîndu-şi cîinele* ş.a.;

1662 moare tatăl său;

1666 este numit « *gemeensman* » — o funcţie de conducere — la Deventer;

1668 i se acordă « marea cetăţenie » la Deventer;

1670 pictează portrete la Amsterdam;

1672 (sau mai devreme) moare soţia sa Geertruyt Matthys;

1674 activ la Amsterdam, apoi la Haga şi Amsterdam;

1675 pictează un *Autoportret*, *Societate muzicală cu trei personaje*, *Concertul* (cu trei personaje) etc.

1681 8 decembrie, Gerard Ter Borch moare la Deventer.

BIBLIOGRAFIE

BENESCH, O.: *Meisterzeichnungen der Albertina*, Viena, 1964.

BODE, WILHEEM VON: *Die Meister der Holländischen und Vlämischen Malerschulen*, ed. IV, Leipzig, 1958, vezi şi ediţia românească, Bucureşti, 1974.

BREDIUS, A.: *Die Ter Borch Sammlung*, în « Zeitschrift für Bildende Kunst », 18, 1883.

CATALOG: *Gerard Ter Borch. Zwolle 1617 — Deventer 1681*, Landesmuseum Münster, 1974, Haga, 1974.

CATS, JACOB: *Spiegel van den Ouden ende Nieuwen Tijdt*, Gravenhage, 1632.

CLAUDEL, PAUL: *Introduction a la peinture hollandaise*, Paris, 1967.

DEGENHART, B.: *Europäische Meisterzeichnungen*, Viena, 1943.

DESCARGUES, PIERRE: *Le siècle d'or de la peinture Hollandaise*, Paris, 1956.

FRIEDLÄNDER, MA J.: *Über die Malerei*, München, 1963, vezi şi ediţia românească, Bucureşti, 1983.

FROMENTIN, EUGÈNE: *Les maîtres d'autrefois*, Paris, 1876, vezi şi ediţia românească, Bucureşti, 1973.

GARAS, K: *A németalföldi polgárság művészete*, Budapesta, 1947.

GUDLAUGSSON, STURLA J.: *De datering van de schilderijen van Gerard Ter Borch*, în « Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek 1948—1949 », Haga, 1949.

GUDLAUGSSON, S.J.: *Gerard Ter Borch*, Gravenhage 1959—1960. (2 volume; vol. II cuprinde catalogul picturilor lui G. T. Borch şi materiale biografice).

GUÉPIN, J. P.: *Die Rückenfigur ohne Vorderseite*, în *Gerard Ter Borch, Zwolle 1617 — Deventer 1681*, Münster, 1974.

HELLENS, FRANZ (pseudonimul lui ERMENGEM, FRÉDÉRIC VAN): *Gerard Terborch*, Bruxelles, 1911.

HENKEL, A. & SCHÖNE, A.: *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967.

HOFSTEDE DE GROOT, C.: *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII Jahrhunderts*, vol. V, *Gerard Ter Borch*, Esslingen şi Paris, 1912.

HOUBRAKEN, ARNOLD: *Grosse Schonbourgh der niederländäschen Maler und Malerinnen*. Herausgegeben von A. von Wurzboch.

JONGH, E. DE: *Zinne — en Minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Amsterdam, 1967.

KLEIN, ROBERT: *La forme et l'intelligible*, Paris, 1970, vezi şi ediţia românească, Bucureşti, 1977.

LAZAREV, VIKTOR: Старые европейские мастера, Moscova, 1974, vezi şi ediţia românească Bucureşti, 1977.

MICHEL, ÉMILE: *Gerard Terburgh et sa famille*, Paris & Londra, 1887.

MOES, E. W.: *Gerard Ter Borch en zijne familie*, în « Oud-Holland », IV, 1886.

PLIETZSCH, E.: *Gerard ter Borch*, Viena, 1944.

PLIETZSCH, E.: *Holländische und flämische Maler des XVII Jahrhunderts*, ed. II, Leipzig, 1980, vezi şi ediţia românească, Bucureşti, 1960.

RIPA (RIPPA), CESARE: *Iconologia of Uytbeeldinghe des Verstands*, Amsterdam, 1644.

ROSENBERG, ADOLF: *Terborch und Jan Steen*, Bielefeld şi Leipzig, 1897.

VISSCHER, ROEMER: *Sinnepoppen*, Amsterdam, 1614.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

În text:

CĂLĂREȚ CU CAL, VĂZUT DIN SPATE
1625
peniță și tuș maron, 9,2 × 4,8 cm
Amsterdam, Rijksprentenkabinet

INTERIOR CU FEMEIE SCRIIND
către 1665
peniță peste urme de cretă neagră, 18,7 × 18,2 cm
Amsterdam, Rijksmuseum

În afara textului:

1. CĂLĂREȚUL VĂZUT DIN SPATE
către 1634—1635
ulei pe lemn, 55×41 cm
Boston, Museum of Fine Arts
2. JOCUL DE TABLE
către 1640
ulei pe lemn, 42,5×56 cm
Bremen, Kunsthalle
3. CONSULTAȚIA
1635
ulei pe lemn, 34,5×45,7 cm
Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz
4. PORTRETUL HELENEI VAN DER SCHALCKE, COPIL
către 1648
ulei pe lemn, 33,8×28,1 cm
Amsterdam, Rijksmuseum
5. INTRAREA LUI ADRIAEN PAUW ÎN MÜNSTER
către 1646
ulei pe pînză, 98,5×158 cm
Münster, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
6. INTRAREA LUI ADRIAEN PAUW ÎN MÜNSTER
detaliu
7. GRUP DE FAMILIE ÎN PEISAJ
către 1644—1650
ulei pe pînză, 140×177 cm
Zwolle, Provincie Overijssel
8. PORTRETUL LUI ADRIAEN PAUW
1646
ulei pe aramă, oval, 16,3×12,5 cm
Colecția R. Ridder Pauw van Wieldrecht
9. PORTRETUL SOȚIEI LUI ADRIAEN PAUW, ANNA VAN RUYTENBURGH
1646
ulei pe aramă, oval, 16,3×12,2 cm
Colecția R. Ridder Pauw van Wieldrecht
10. JURĂMÎNTUL DE PACE DE LA MÜNSTER
1648
ulei pe aramă, 45,4×58,5 cm
Londra, National Gallery
11. OFIȚER SCRIIND O SCRISOARE
1640—1650
ulei pe pînză, 53×39 cm
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen
12. GRAJDUL DE VACI
imediat după 1650
ulei pe lemn, 47,5×50 cm
Essen, Gesellschaft Kruppsche Gemäldesammlung
13. COMEDIANȚI PRIZÎND TABAC
probabil către 1648
ulei pe lemn, 24,7×18,4 cm
Colecție particulară
14. MAMA PIEPTĂNÎNDU-ȘI COPILUL
către 1652—1653
ulei pe lemn, 33,5×29 cm
Haga, Mauritshuis
15. FATĂ ÎN COSTUM POPULAR
către 1650
ulei pe hîrtie lipită pe lemn, 28,5×23 cm
Amsterdam, Rijksmuseum
16. PORTRETUL UNUI BĂRBAT
către 1640
ulei pe aramă, 48×35 cm
Richmond, Virginia, The Virginia Museum of Fine Arts
17. PORTRETUL UNEI FEMEI
către 1640
ulei pe aramă, 48×35 cm
Richmond, Virginia, The Virginia Museum of Fine Arts
18. SURORILE LUI TER BORCH ÎN CHIP DE PĂSTORIȚE
după 1650
ulei pe pînză, 50,5×34,5 cm
Colecție particulară
19. SCRISOAREA
către 1660
ulei pe lemn, 56×47 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

20. FEMEIA CURĂȚÎND MERE
cca 1660
ulei pe pînză întinsă pe lemn, 36×30,5 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum
21. OFIȚER SCRIIND O SCRISOARE
către 1658—1659
ulei pe pînză, 55×43 cm
Philadelphia, Pennsylvania, Philadelphia Museum of Art
22. GRAJDUL DE CAI
probabil 1654
ulei pe lemn, 43×49 cm
Suedia, Colecția Wanäs
23. DOAMNA CARE SE SPALĂ PE MÎINI
cca 1655
ulei pe lemn, 53×43 cm
Dresda, Staatliche Kunstsammlungen
24. FEMEIE CÎNTÎND LA LĂUTĂ
1660—1670
ulei pe lemn, 36,5×31 cm
Dresda Staatliche Kunstsammlungen
25. DOAMNĂ PECEȚLUIND O SCRISOARE
către 1659
ulei pe pînză, 45,8×36,6 cm
Colecție particulară
26. SOLDAȚI CU CHEF
către 1655
ulei pe pînză, 63,3×47,9 cm
Colecție particulară
27. MUSTRAREA PĂRINTEASCĂ
către 1654
ulei pe pînză, 71×73 cm
Amsterdam, Rijksmuseum
28. FEMEIA CARE TOARCE
către 1652—1653
ulei pe lemn, 33,6×28,6 cm
Rotterdam, Museum Boymans — Van Beuningen
29. BĂIATUL PURICÎNDU-ȘI CÎINELE
către 1655
ulei pe pînză întinsă pe lemn, 35×27 cm
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
30. FAMILIA TOCILARULUI
detaliu
31. FAMILIA TOCILARULUI
către 1653
ulei pe pînză, 72×59 cm
Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz
32. SCRIIND O EPISTOLĂ
către 1655
ulei pe lemn, 39×29,5 cm
Haga, Mauritshuis
33. FEMEIA CARE COASE LÎNGĂ UN LEAGĂN
cca 1655
ulei pe pînză, 46,5×38 cm
Colecție particulară

34. O VESTE INOPORTUNĂ
1653
ulei pe lemn, 67×59,5 cm
Haga, Mauritshuis
35. O VESTE INOPORTUNĂ
detaliu
36. FEMEIA CARE BEA VIN ȘI SOLDATUL ADORMIT
detaliu
37. LECȚIA DE CITIRE
detaliu
către 1653
ulei pe lemn, 27×25 cm
Paris, Luvru
38. FEMEIA CARE BEA VIN ȘI SOLDATUL ADORMIT
către 1658—1659
ulei pe pînză, 39×34,5 cm
Wassenaar, Sammlung Sidney van den Bergh
39. PORTRETUL UNEI FEMEI
către 1663
ulei pe pînză, 80×61,5 cm
Warminster The Marquess of Bath
40. GHITARISTA ȘI UN COPIL
către 1657
ulei pe lemn, 31×27
Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
41. CURIOASA
cca 1660
ulei pe pînză, 73,5×60 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art
42. SCRISOAREA
curînd după 1660
ulei pe pînză, 79,5×68 cm
Londra, Colecția reginei Elisabeta a II-a
43. SERATĂ CU O PERECHE DE DANSATORI
către 1662
ulei pe pînză, 76×68 cm
Polesden Lacey, The National Trust
44. FEMEIE ÎMBRĂCÎND O ROCHIE
către 1660
ulei pe pînză, 71×58 cm
Detroit, Michigan, The Detroit Institute of Arts
45. CITITORUL
ulei pe pînză, 43×36,5 cm
Schwerin, Staatliche Museen
46. CONCERTUL sau VIOLONCELISTA
1660
ulei pe lemn, 56×44 cm
Berlin, Staatliche Museen
47. PAHARUL CU LIMONADĂ
către 1663—1664
ulei pe pînză, 67,2×53,9 cm
Leningrad, Ermitaj

48. FEMEIA CARE BEA CU O SCRISOARE ÎN MÎNĂ
către 1665
ulei pe pînză, 38,5×34 cm
Helsinki, Ateneumin Taidemuseo

49. PORTRETUL LUI HENDRIK CASIMIR AL II-LEA VON NASSAU-DIETZ
1670
ulei pe pînză, 33×27,9 cm
Manchester, Assheton-Bennett Collection

50. VESTEA PROASTĂ
către 1662
ulei pe pînză, 44×39 cm
New York, Aurora Trust

51. PORTRETUL LUI CORNELIS DE GRAEFF
1674
ulei pe pînză, 38,5×28,5 cm
Haga, Mauritshuis

52. CONCERTUL
către 1675
ulei pe pînză, 86×70
Toledo, Ohio, The Toledo Museum of Art

53. PORTRETUL LUI JACOB DE GRAEFF
către 1674
ulei pe lemn, partea de sus rotunjită
45,5×34,5 cm
Amsterdam, Rijksmuseum

54. PORTRETUL LUI NICOLAES PANCRAS
1670
ulei pe pînză, 38×31 cm
Hamburg, Kunsthalle

55. DOUĂ TINERE MUZICANTE ŞI UN PAJ CARE LE SERVEŞTE
către 1657
ulei pe lemn, partea de sus rotunjită, 47×43 cm
Paris, Luvru

56. SOCIETATE MUZICALĂ CU TREI PERSONAJE
către 1675
ulei pe lemn, 55×44 cm
Cincinnati, Ohio, Art Museum

57. AUTOPORTRET
către 1675—1676
ulei pe aramă, oval, 13,5×10 cm
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-DDR, Gemäldegalerie

58. PORTRET DE FEMEIE
ulei pe pînză, 62×46 cm
Moscova, Muzeul Puşkin

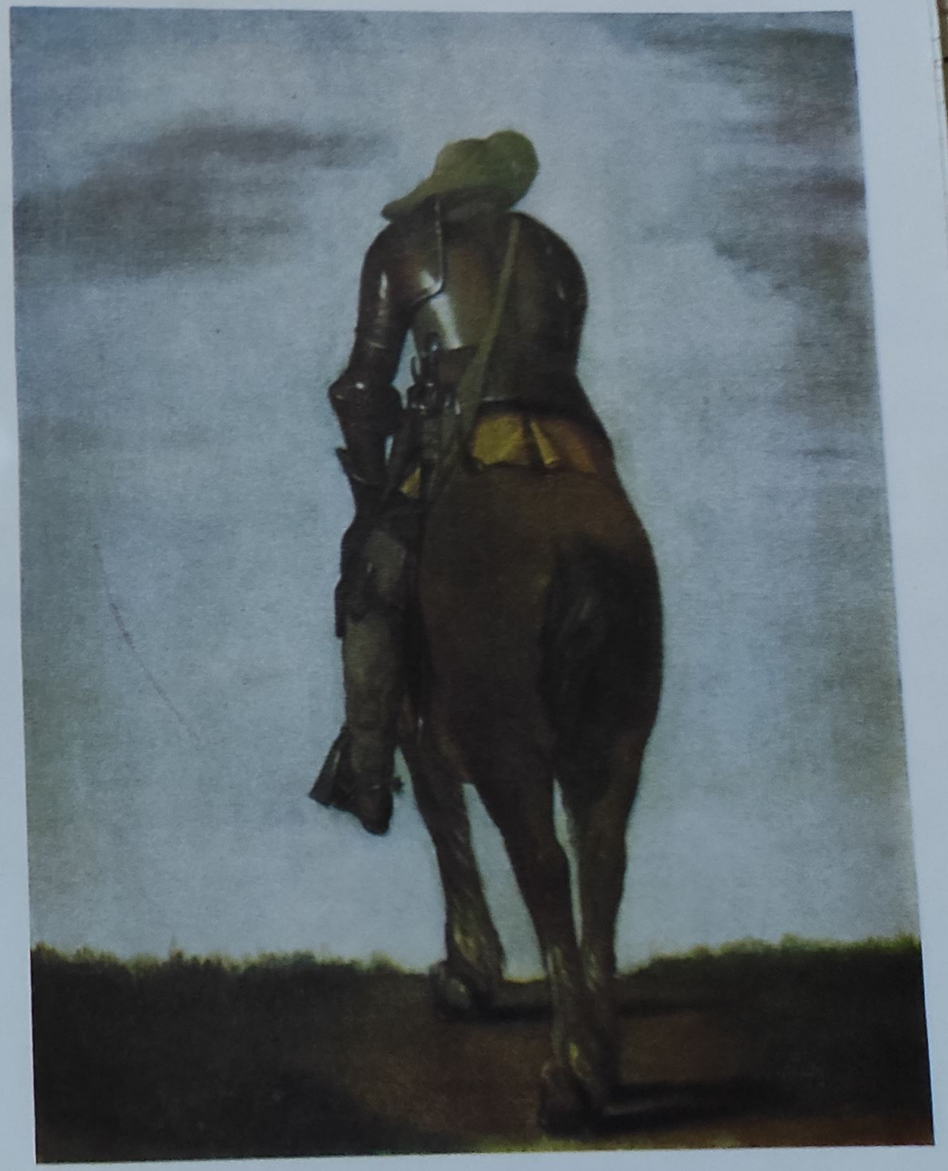
59. PORTRET DE BĂRBAT — FIGURĂ ÎNTREAGĂ
către 1675
ulei pe pînză, 66×50 cm
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen

60. PORTRET DE FEMEIE — FIGURĂ ÎNTREAGĂ
către 1670
ulei pe pînză, 75×61 cm
Colecţie particulară

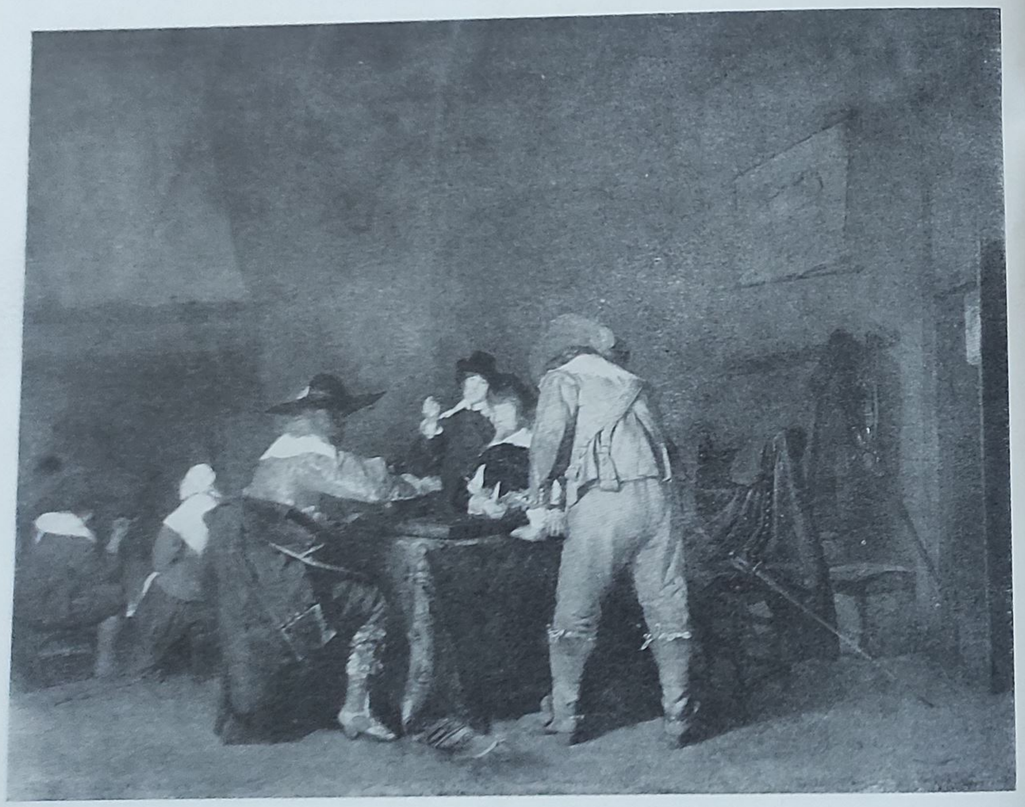
61. FEMEIE CÎNTÎND LA LĂUTĂ
către 1667—1668
ulei pe lemn, 51×37 cm
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen

62. TÎNĂRĂ FEMEIE CÎNTÎND LA TIORBĂ
Londra, National Gallery

ILUSTRAŢII



2. Jocul de table



3. Consultația

4. Portretul Helenei van der Schalcke, copil

5. Intrarea lui Adriaen Pauw în Münster

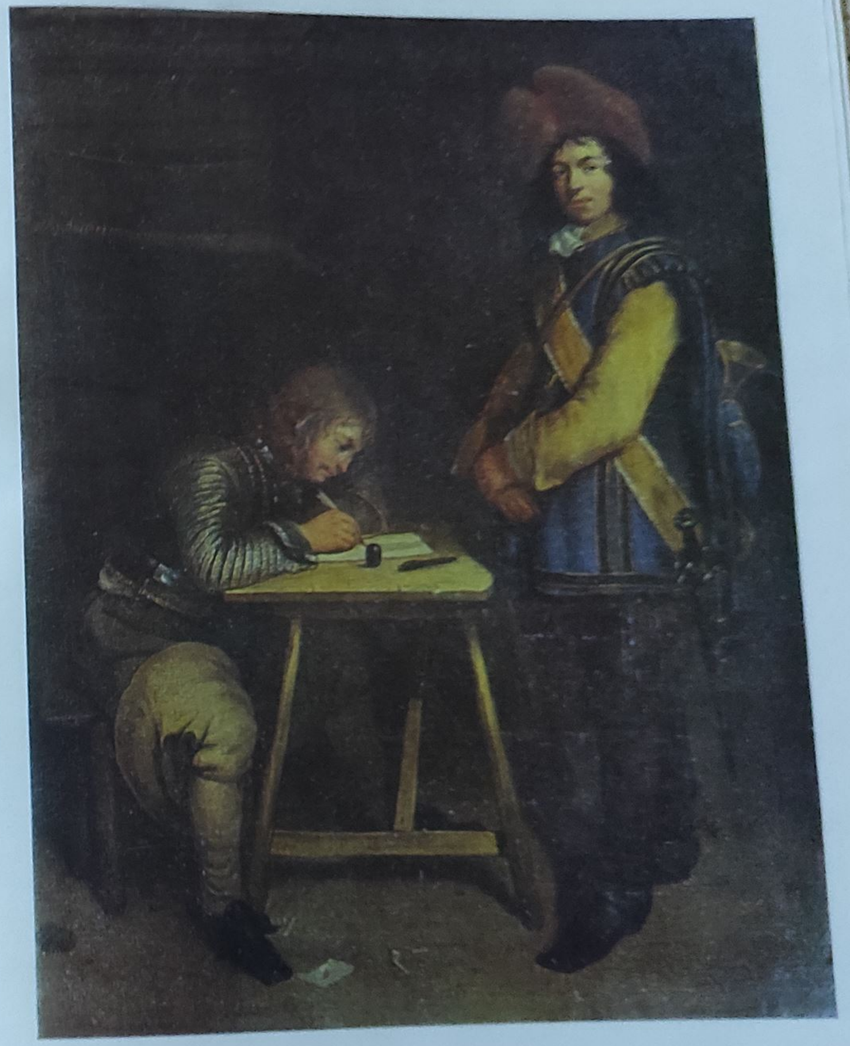
6. Intrarea lui Adriaen Pauw în Münster (detaliu)

7. Grup de familie în peisaj

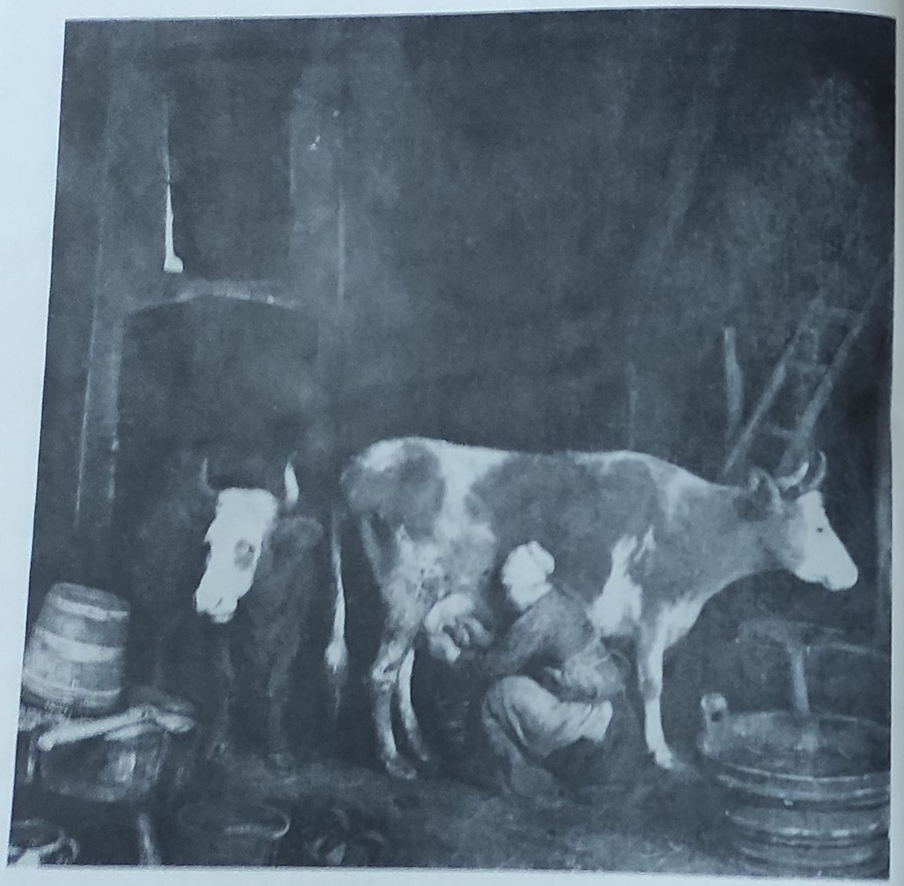
8. Portretul lui Adriaen Pauw
9. Portretul soției lui Adriaen Pauw, Anna van Ruytenburgh

10. Jurământul de pace de la Münster

11. Ofiter scriind o scrisoare

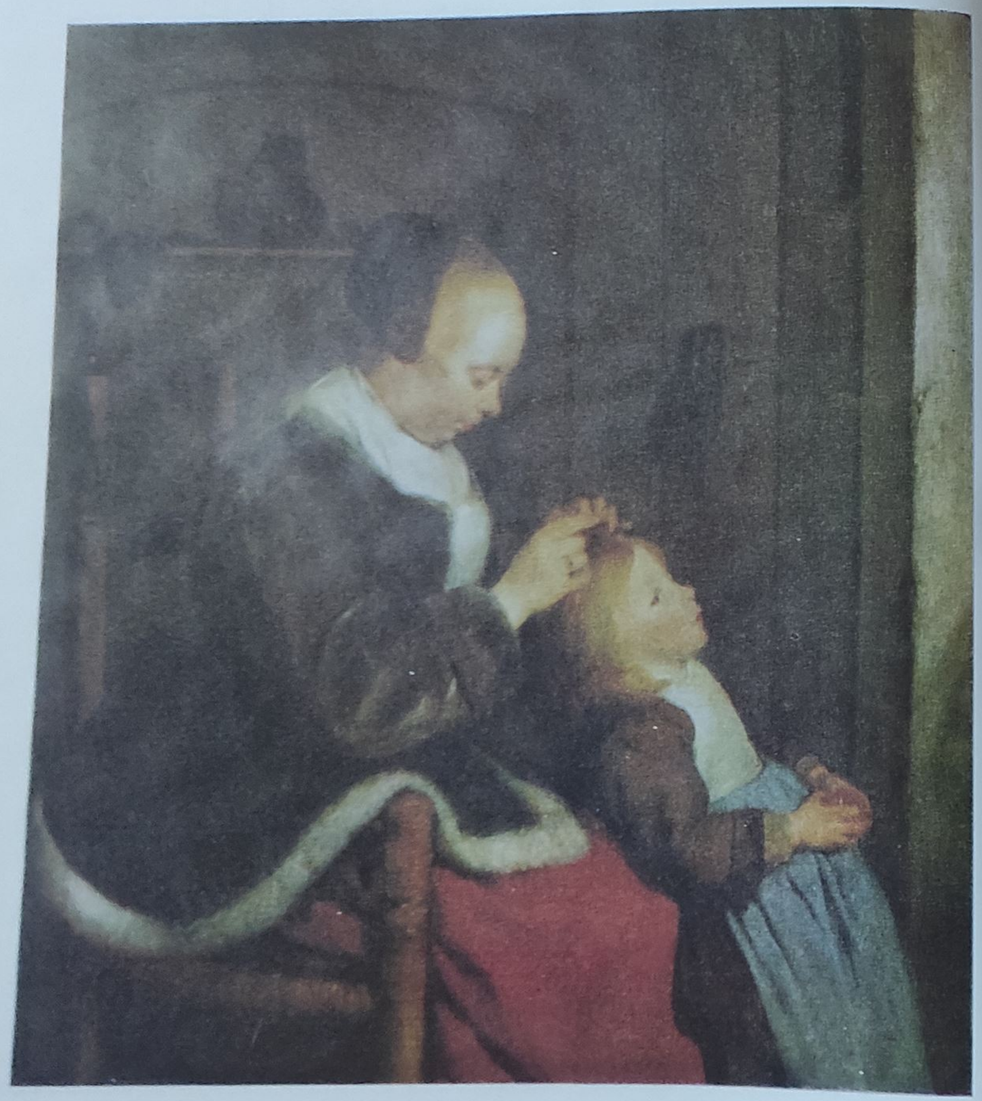


12. Grajdul de vaci



13. Comedianți prizînd tabac

14. Mama pieptănindu-și copilul

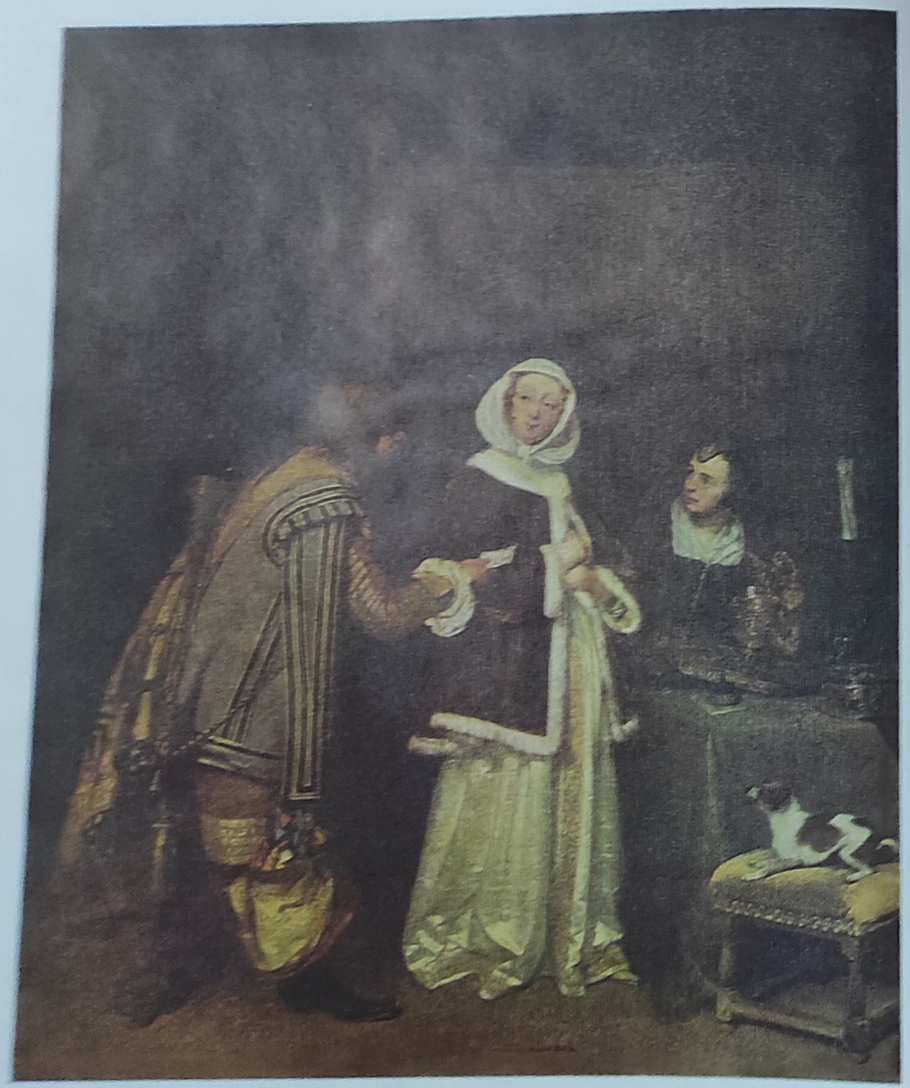


15. Fată în costum popular

16. Portretul unui bărbat
17. Portretul unei femei

18. Surorile lui Ter Borch în chip de păstorițe

19. Scrisoarea



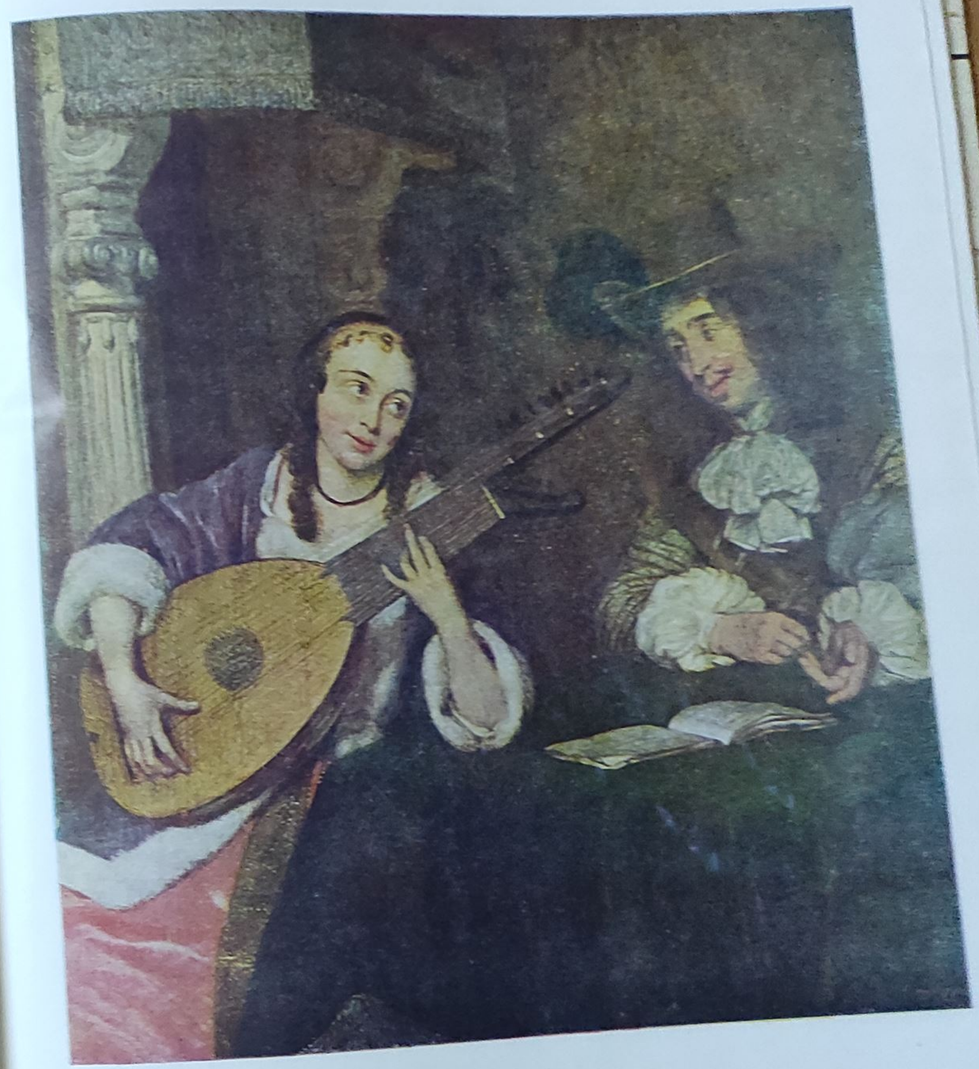
20. Femeia curățînd mere

21. Ofiţer scriind o scrisoare

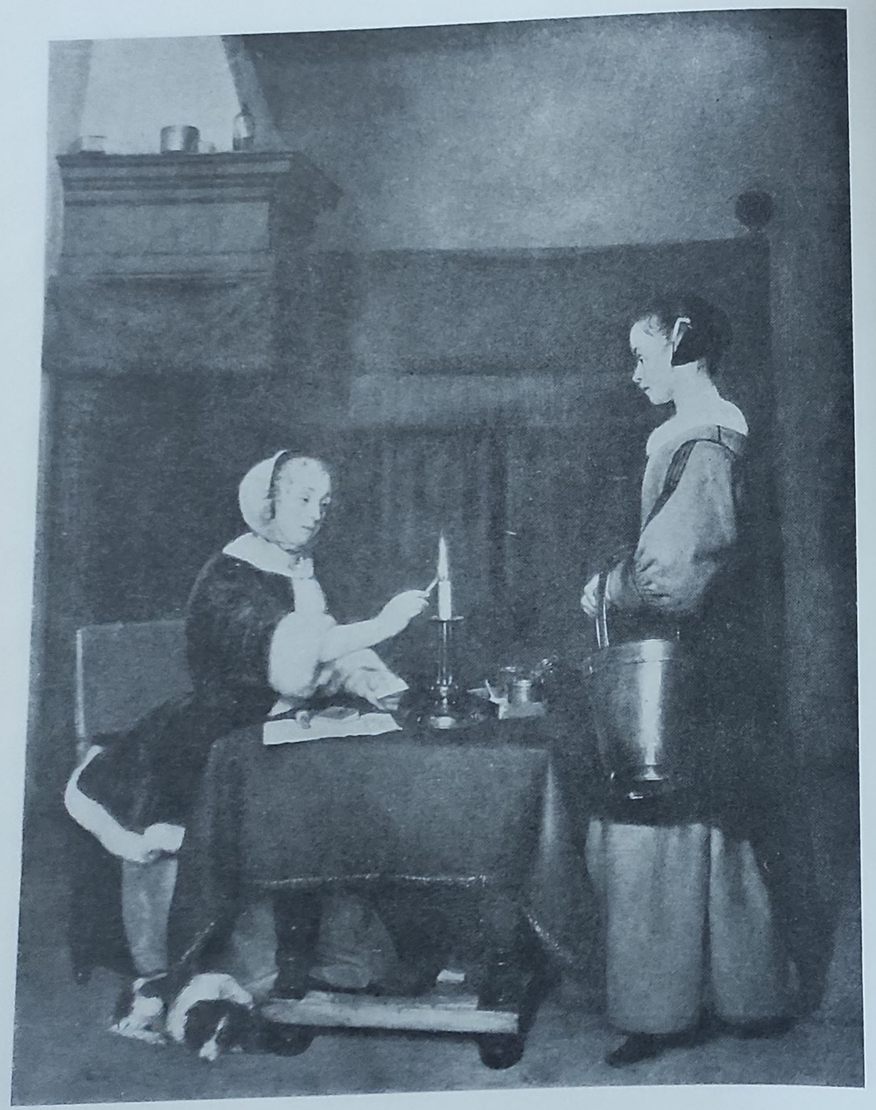
22. Grajdul de cai

23. Doamna care se spală pe mâini

24. Femeie cîntînd la lăută



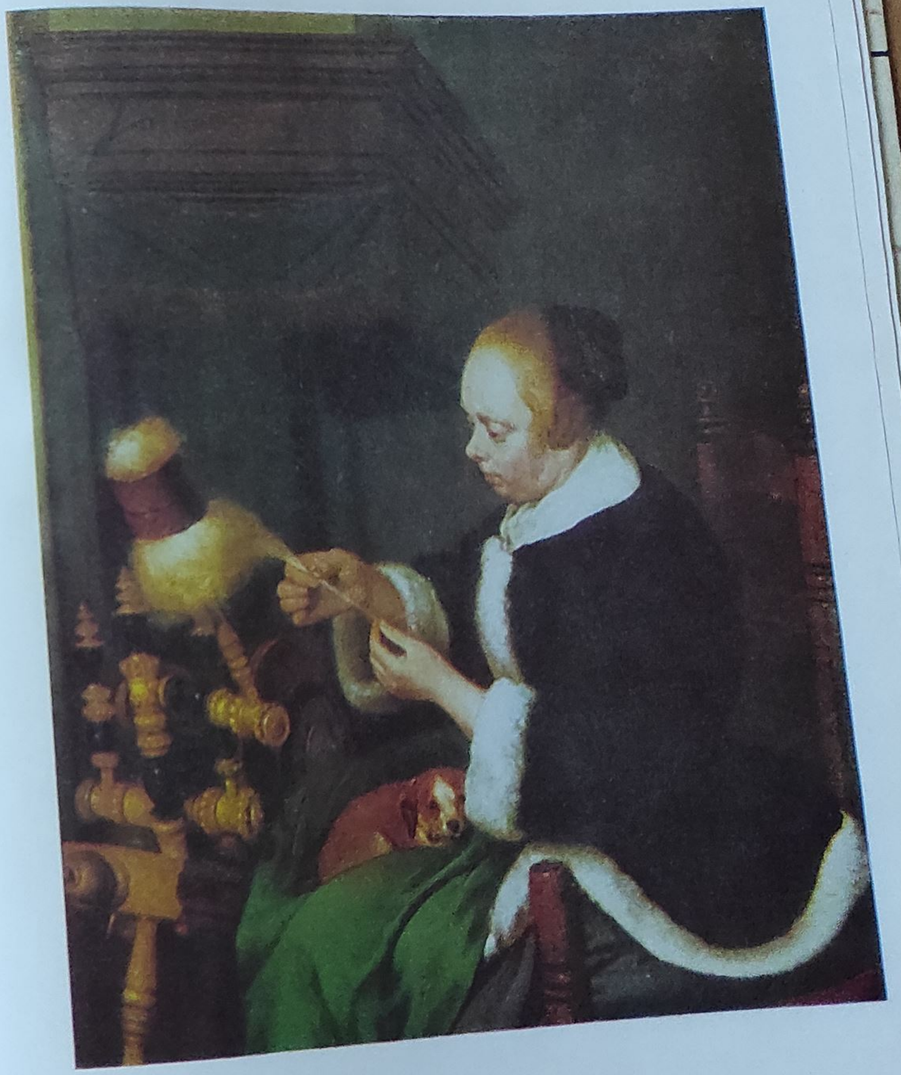
25. Doamnă pecetluind o scrisoare



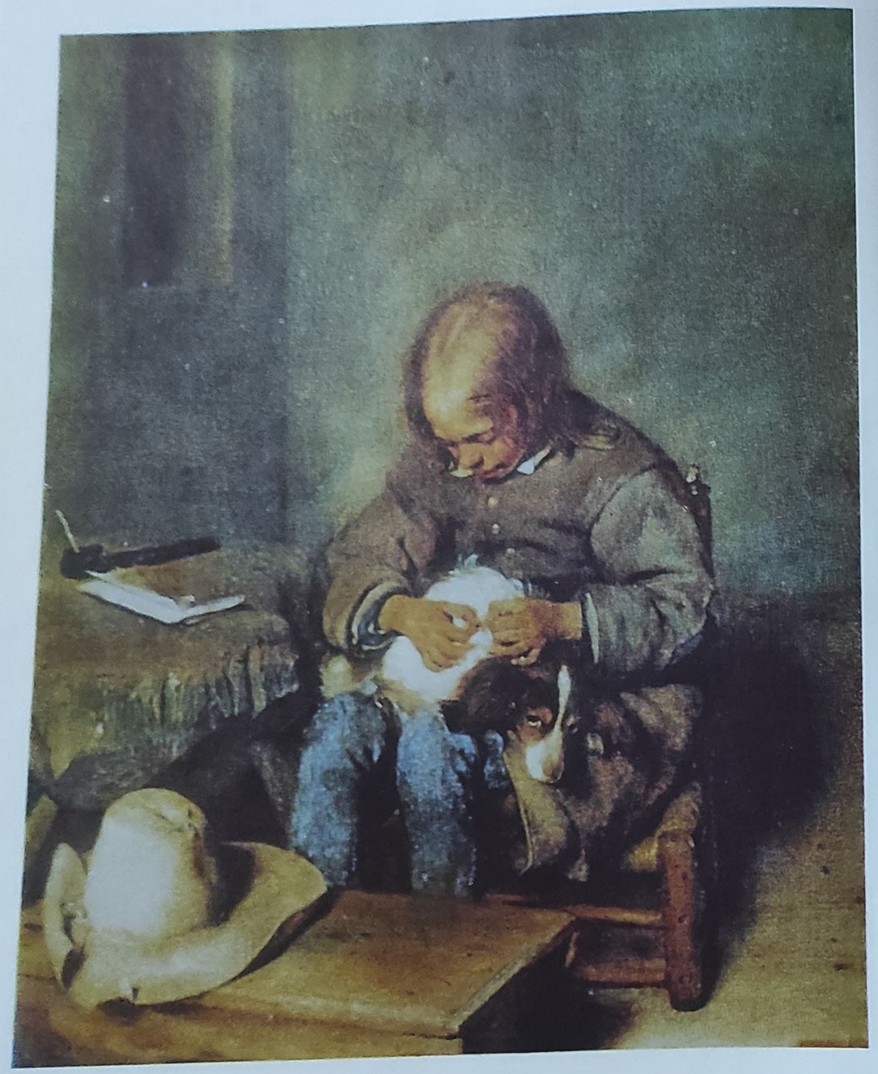
26. Soldați cu chef

27. Mustrarea părintească

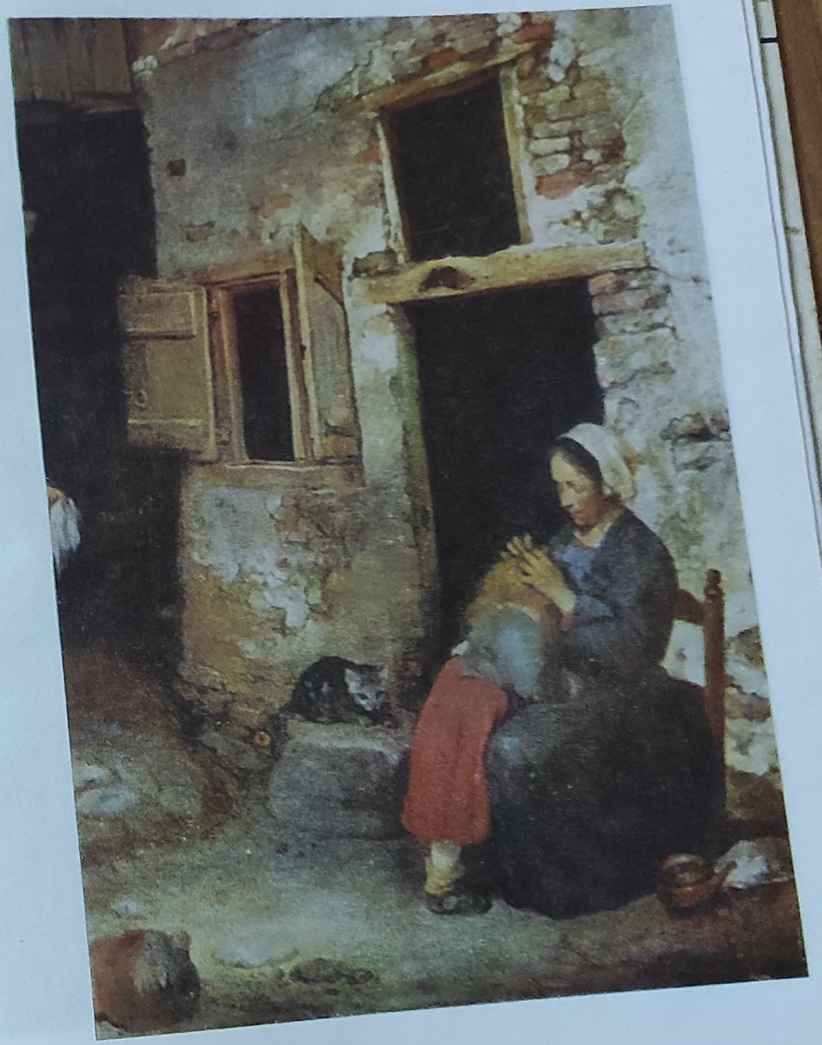
28. Femeia care toarce



29. Băiatul puricindu-și cîinele



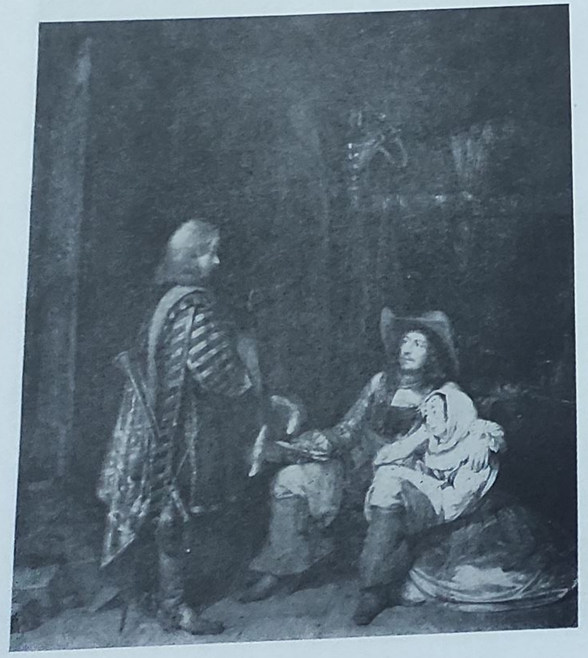
30. Familia tocilarului (detaliu)



31. Familia tocilarului

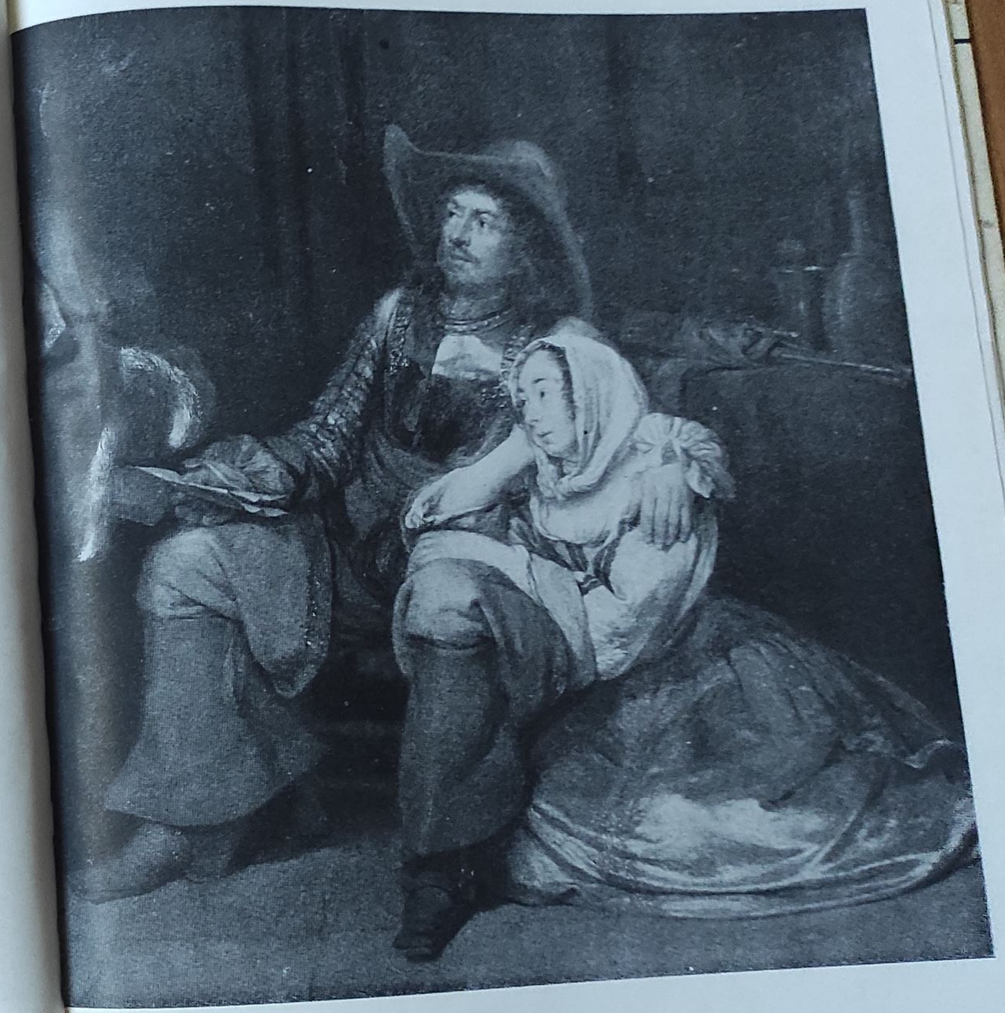
32. Scriind o epistolă

33. Femeia care coase lîngă un leagăn



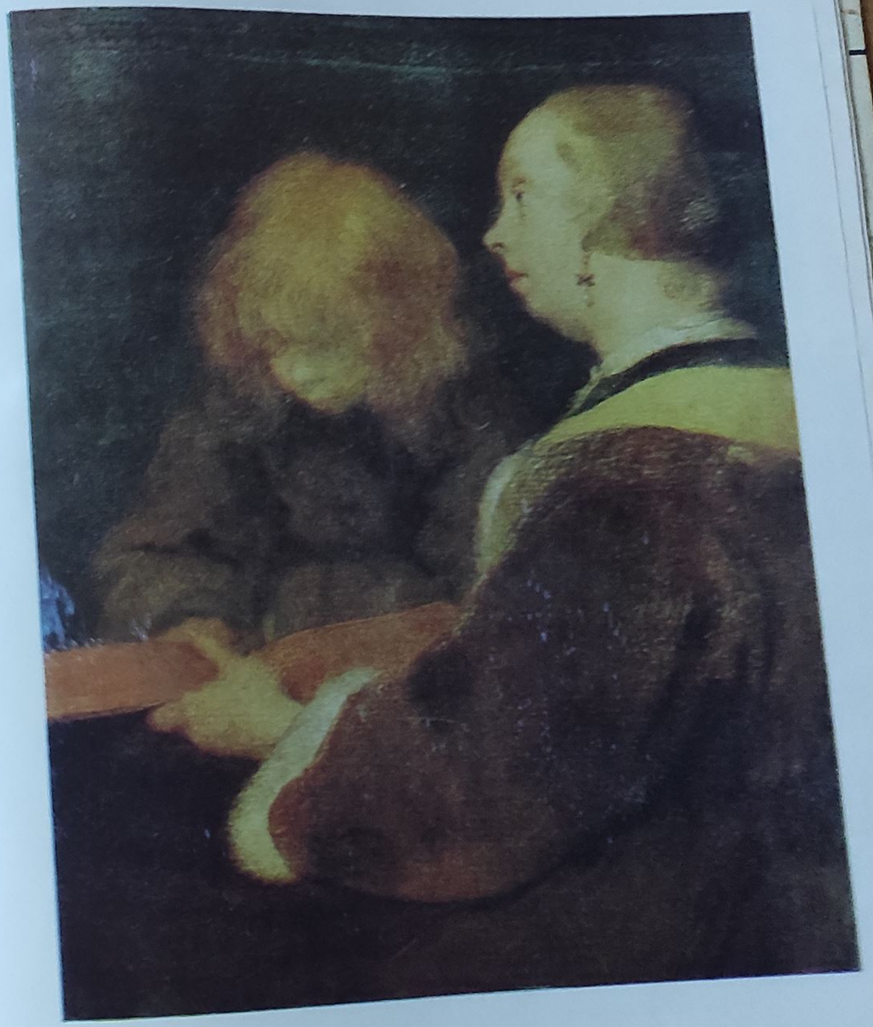
34. O veste inoportună

35. O veste inoportună (detaliu)



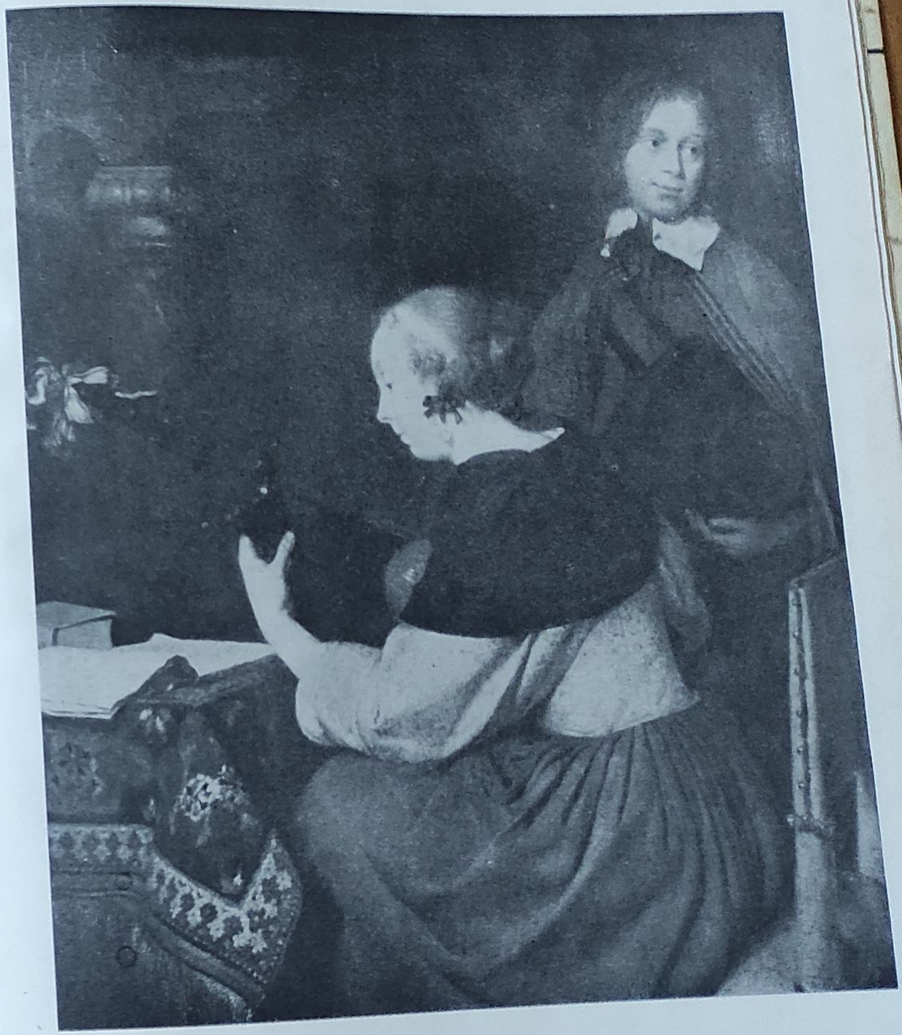
36. Femeia care bea vin şi soldatul adormit (detaliu)

37. Lecţia de citire (detaliu)

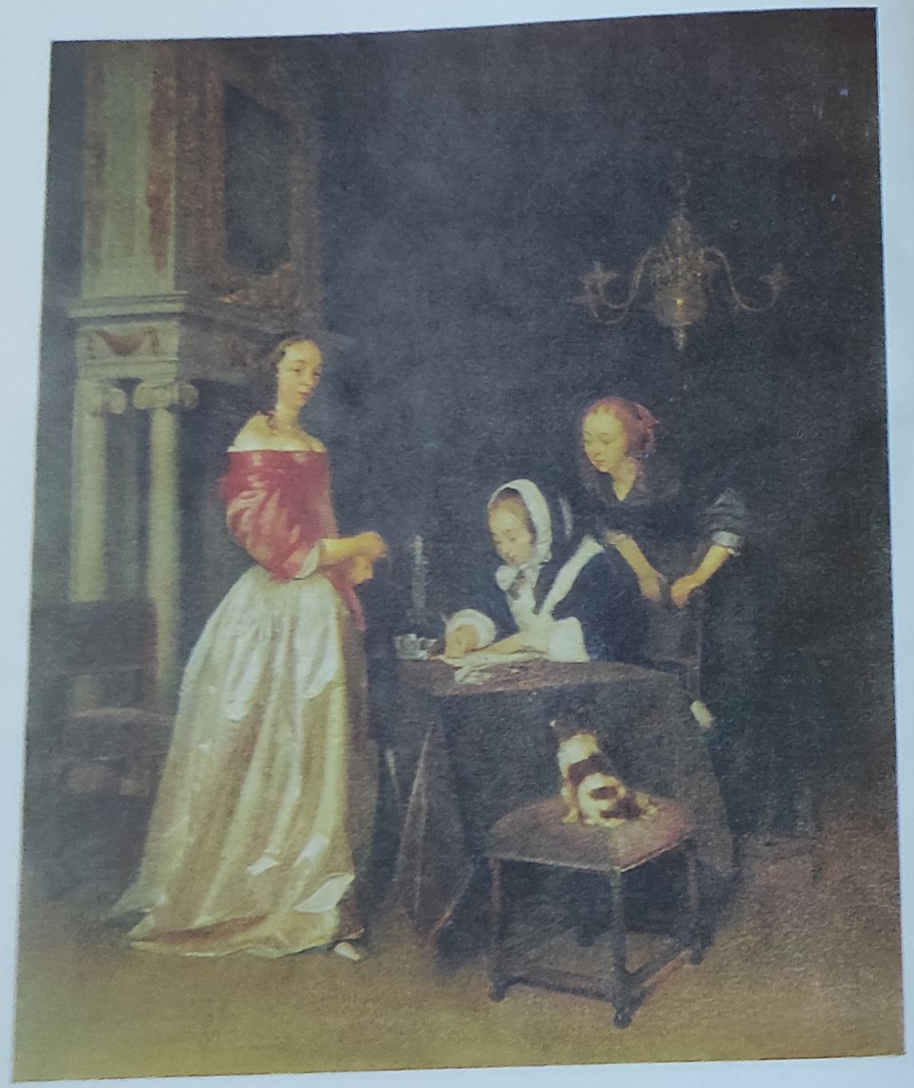


38. Femeia care bea vin și soldatul adormit
39. Portretul unei femei

40. Ghitarista și un copil

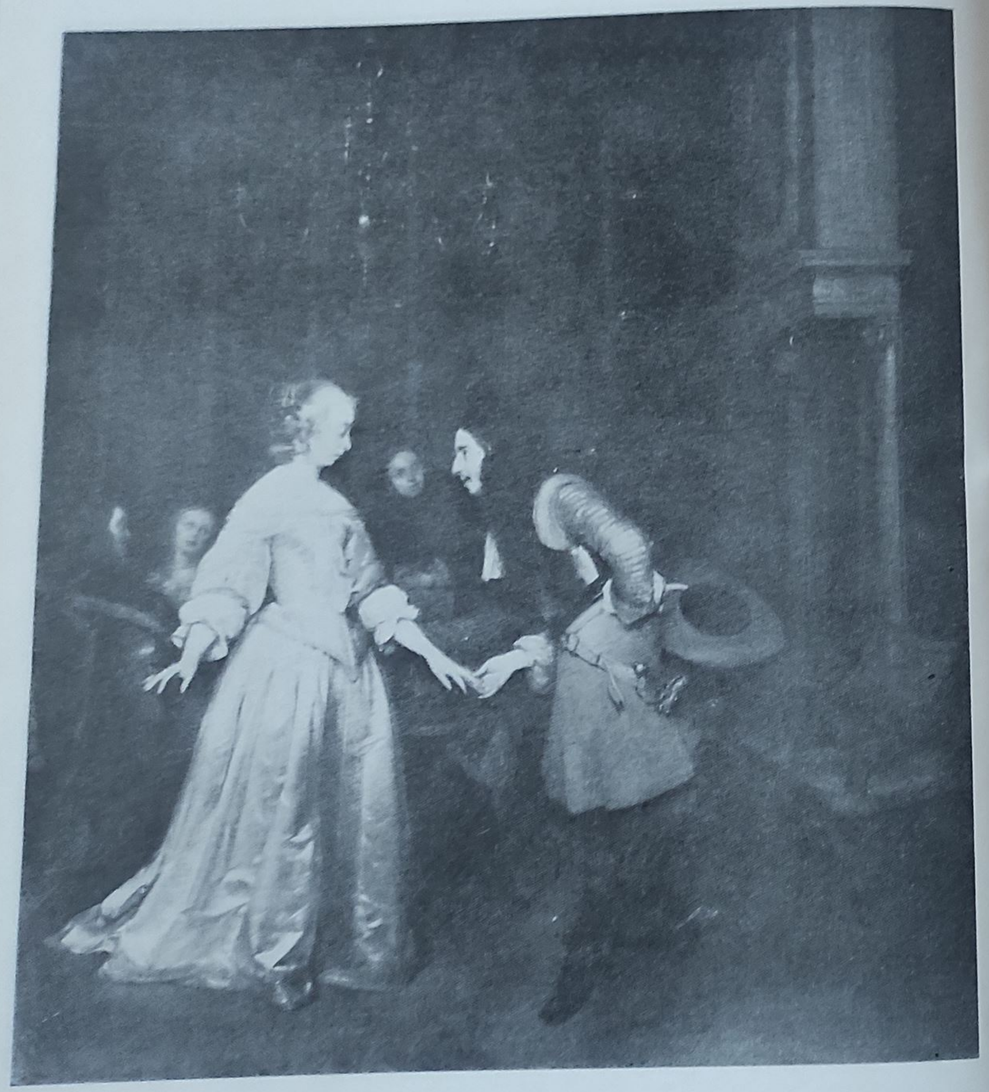


41. Curioasa

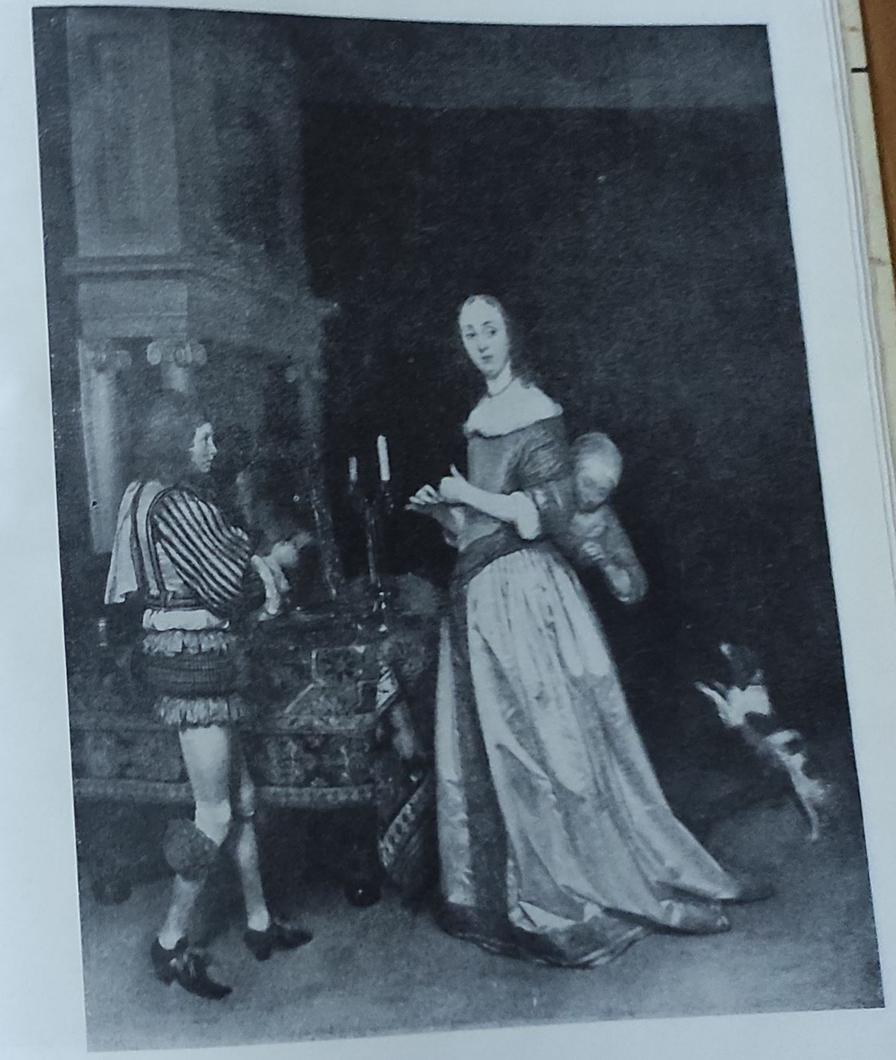


42. Scrisoarea

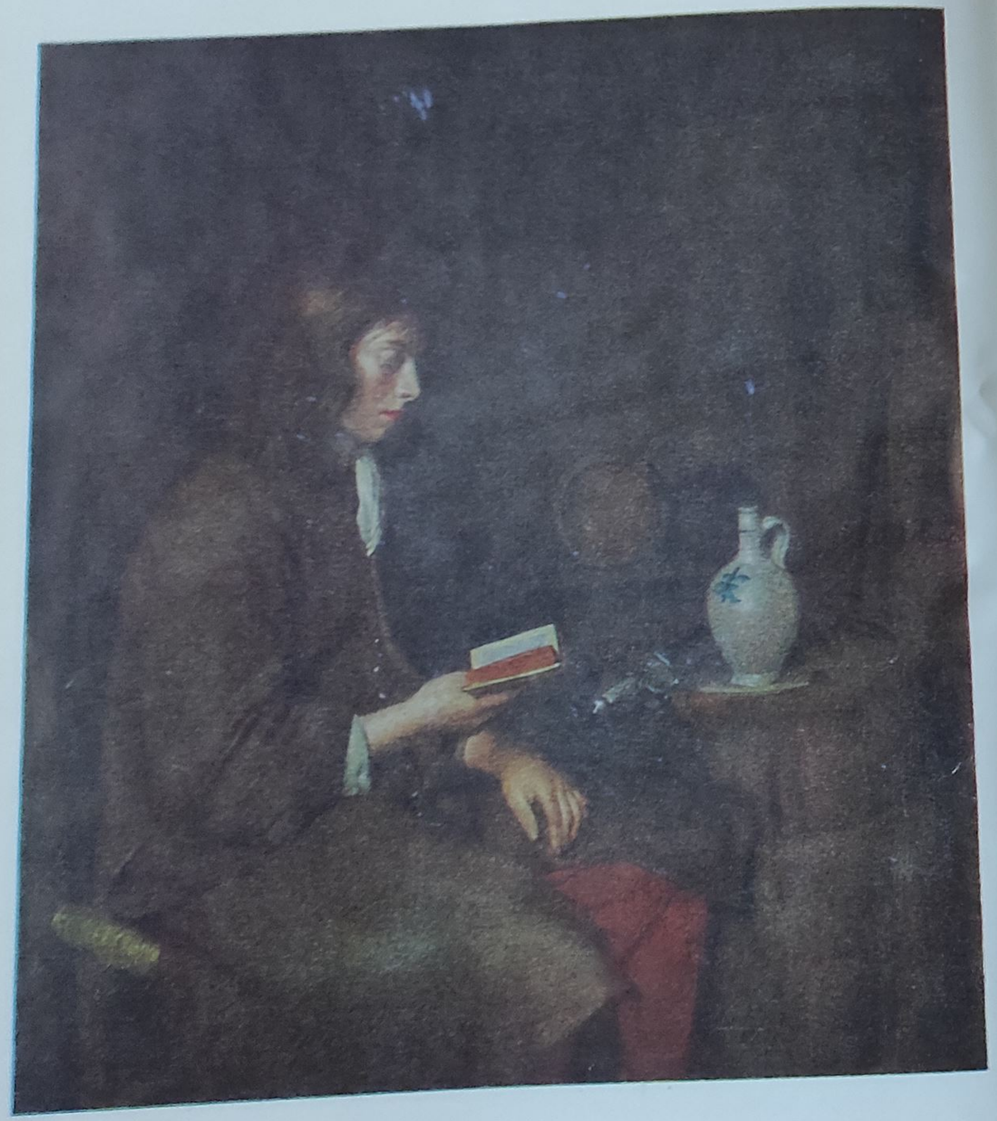
43. Serată cu o pereche de dansatori



44. Femeie îmbrăcînd o rochie

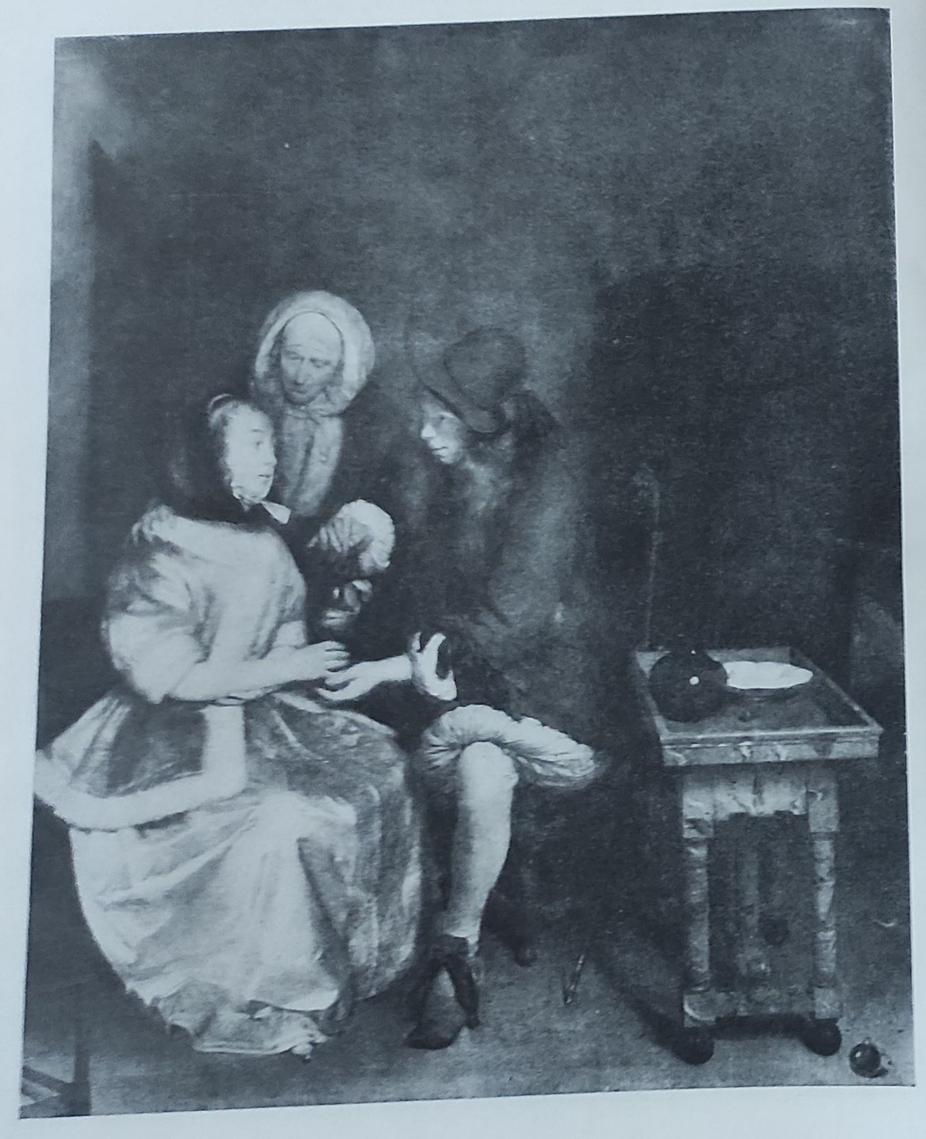


45. Gitaristul



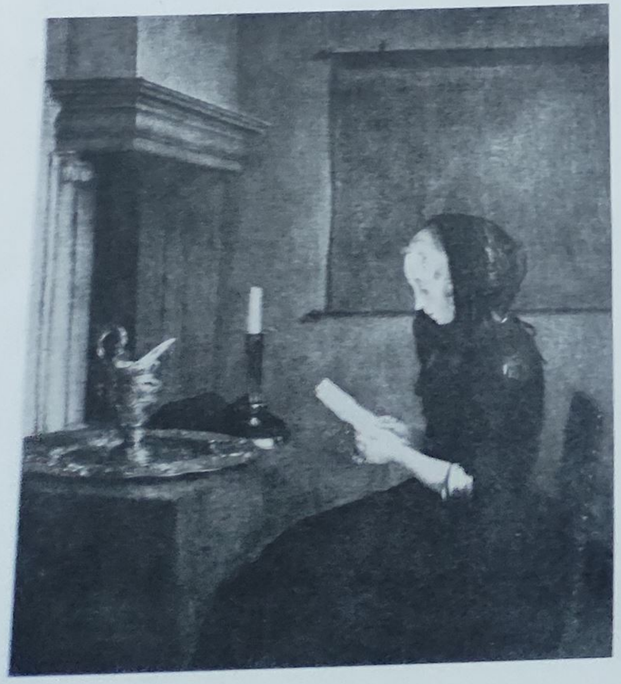
46. Concertul *sau* Violoncelista

47. Paharul cu limonadă

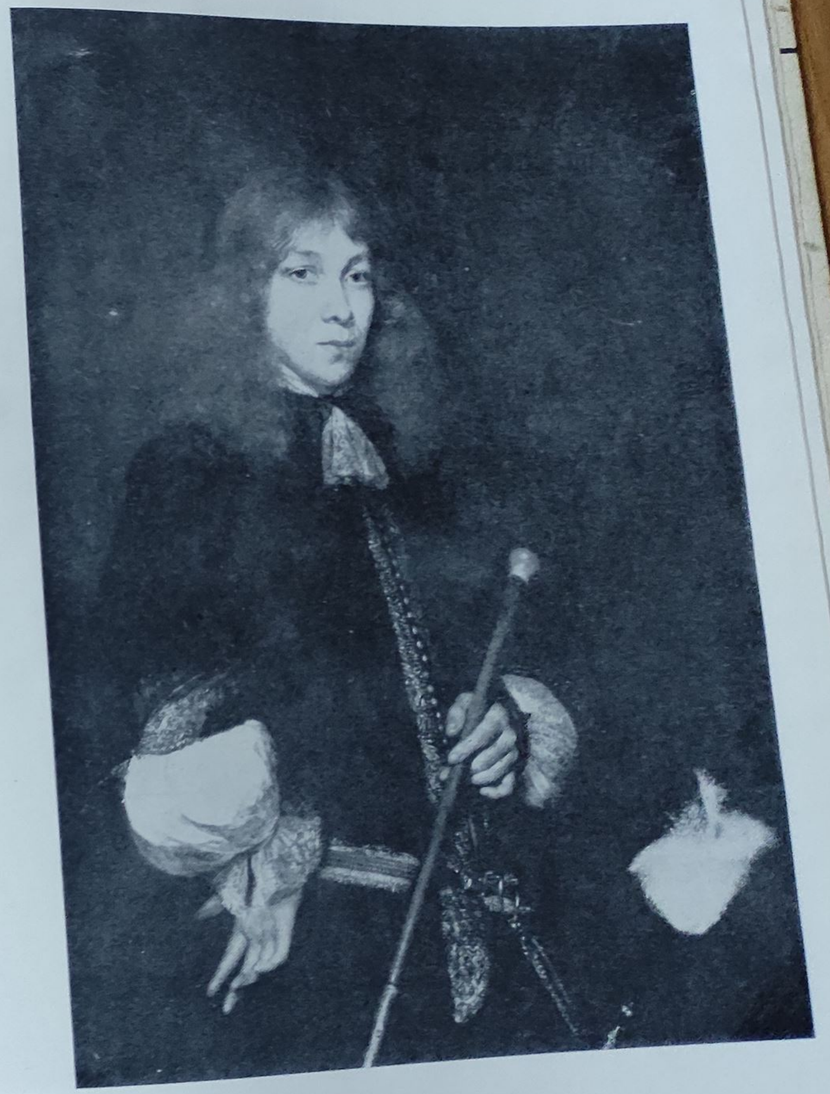


48. Femeia care bea cu o scrisoare în mînă

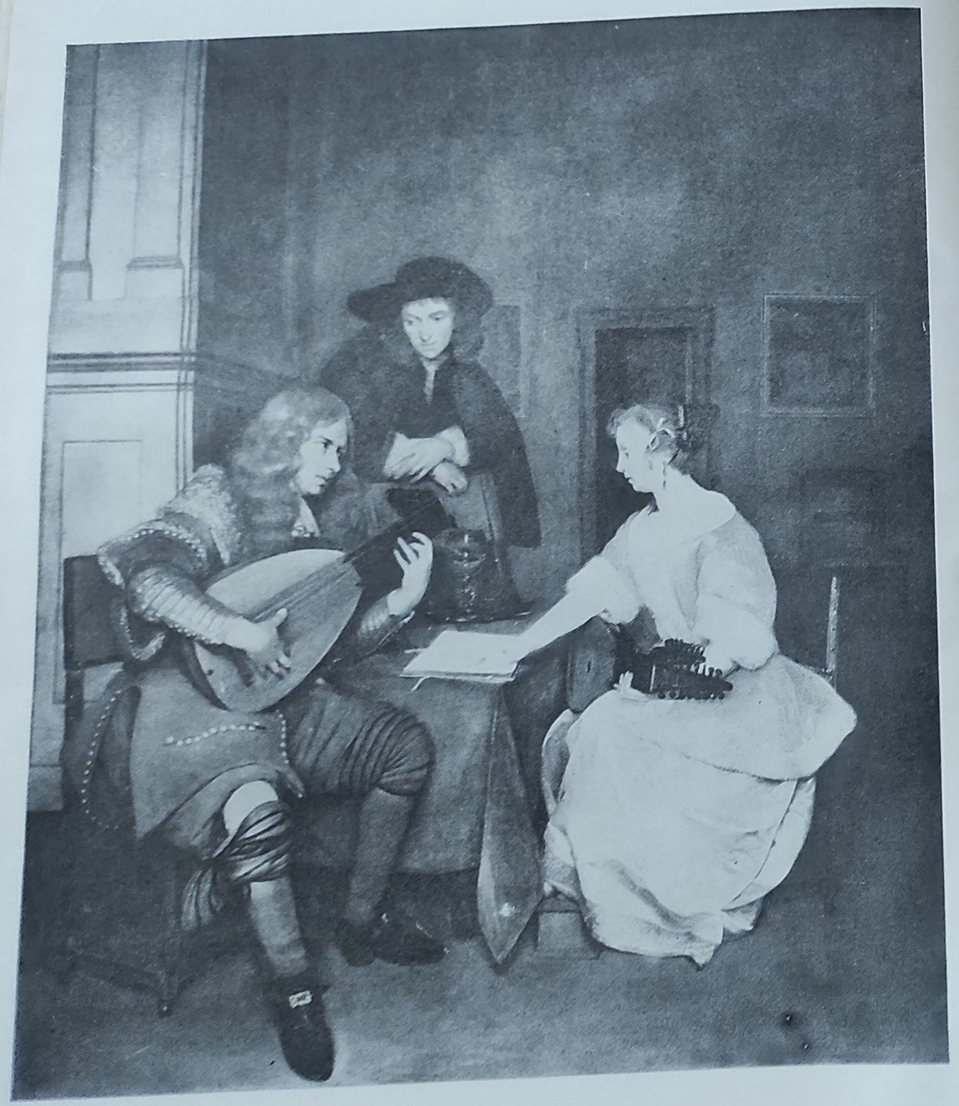
49. Portretul lui Hendrik Casimir al II-lea von Nassau-Dietz
50. Vestea proastă



51. Portretul lui Cornelis de Graeff

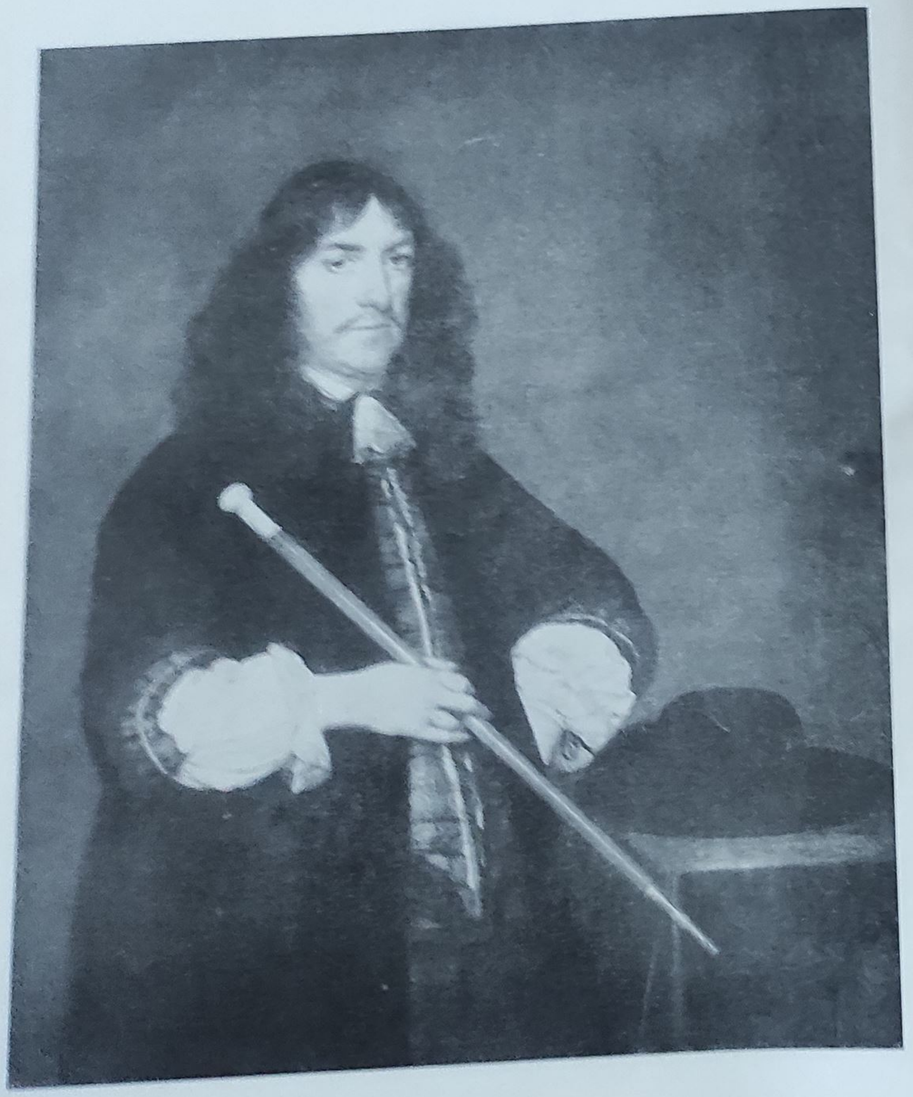


52. Concertul

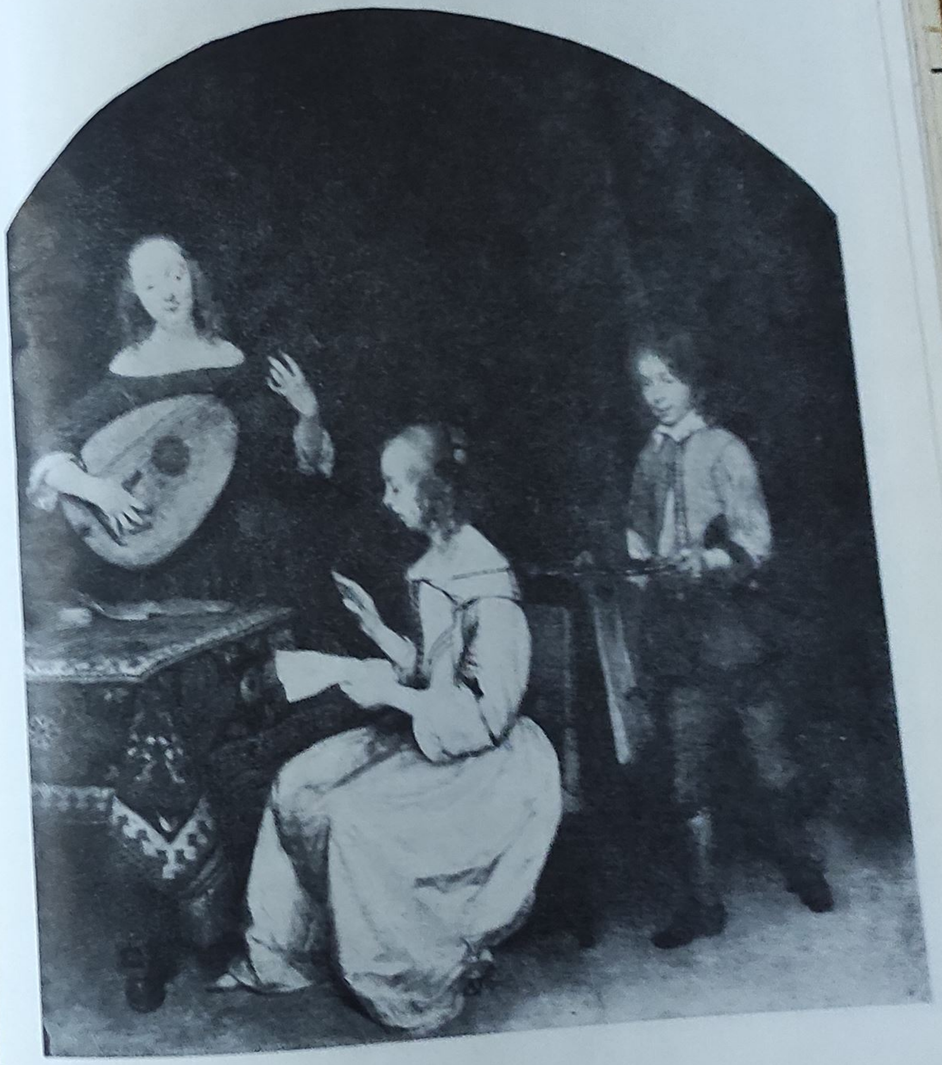


53. Portretul lui Jacob de Graeff

54. Portretul lui Nicolaes Pietersz

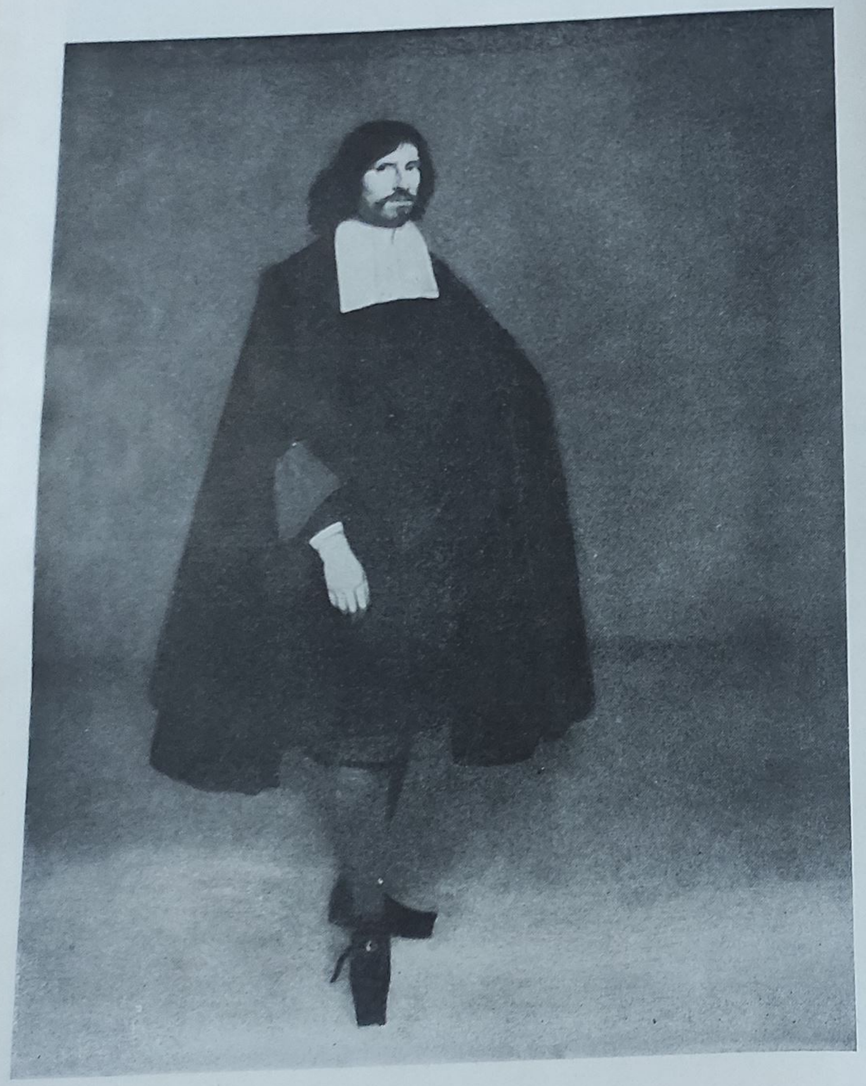


55. Două tinere muzicante și un puț care le servește



56. Societate muzicală cu trei personaje
57. Autoportret
58. Portret de femeie

59. Portret de bărbat — figură întreagă



60. Portret de femeie — figură întreagă